

المجالات الثقافية..

معادلة الربح والخسارة

حمد الحمد

أقوال النص ..

ومفاتيح القراءة

د. عبد الحق بلعابد

د. خالد الشايجي يعزف

لحناً عربياً مهموماً

محمد بسام سرميني

حضور الخارق

في السيرالية

ترجمة: أمين صالح

آداب آسيا.. وسرها النادر

ترجمة: د. فؤاد عبدالمطلب

صفحات من ذاكرة

فرانز كافكا..

محمد هاشم عبد السلام

التيمة الاجتماعية في

مسرحية "من القرار الأخير"

للكاتب عبد العزيز السريع

شوقي بدر يوسف

الغز

قصة: وليد خالد المسلم

محمود درويش

يخلق روحاً وشعراً

في رابطة الأدباء

فهد توفيق الهندال



صدار

M U N A A L S H A F E I



منى الشافعي



ليلة الجنون



حديثاً

البيان

العدد 460 نوفمبر 2008

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

رئيس التحرير:

حمد عبد المحسن الحمد



سكرتير التحرير:

عدنان فرزات

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالاً،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالاً، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.org

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العديلية - الكويت
الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 22518286 -
هاتف الرابطة: 22510602/22518282 فاكس: 22510603

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@hotmail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
 - 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
 - 3- يفضل إرسال المادة محملة على قرص CD أو بالإنيميل.
 - 4- موافقة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
 - 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.





Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(460) November 2008**

Editor in chief

Hamad Abdulmohsen Al Hamad

Correspondence Should be Addresses to:

The Editor,

Al Bayan Journal

P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait

Code: 73251 - Fax: 22510603

Tel.: (Journal) 22518286 - 22518282 - 22510602

كلمة البيان

المجلات الثقافية بين الريح والخسارة..... حمد الحمد ٤

دراسات

اللسانيات الأدبية.. بين أقفال النص ومفاتيح القراءة..... د. عبد الحق بلعابد ٦

قراءات

د. خالد الشايجي.. هموم شاعر يعزف لحناً عربياً..... محمد بسام سرميني ٢٠

مقالات

آداب آسيا بقلم: آرثر إي. كونست * ترجمة د. فؤاد عبد المطلب ٣٠

مصادر السورالية.. حضور الخارق..... ترجمة وإعداد: أمين صالح ٤٢

مفهوم الإنسان في تراجميديا غوته "فاوست"..... هالة رسلان ٦٠

محمود درويش يخلق روحاً وشعراً في رابطة الأدباء فهد توفيق الهندال ٦٨

مراجعة

النيمة الاجتماعية في مسرحية "من القرار الأخير" لعبد العزيز السريع..... شوقي بدر يوسف ٧٢

مذكرات

يوميات فرانز كافكا ترجمة وتقديم: محمد هاشم عبد السلام ٨٢

شعر

ذاكرة الغياب د. سعيد شوارب ١١٤

الصهوة المبهمة عصام ترشحاني ١١٦

رفيف الذكرى جميل حسين إبراهيم ١١٨

يقول لك البحر محمد جلال قضيماتي ١٢٠

قصة

اللفز وليد خالد المسلم ١٢٤

كابوس عبد الله خليفة ١٢٨

نظرة.. إلى الشمال هشام صلاح الدين ١٣٤

بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"



المجلات الثقافية بين الربح والخسارة

بقلم: حمد الحمد

لفت انتباهي مقابلة أجريت مع الأستاذ إسماعيل فهد إسماعيل عن الوضع الثقافي في الكويت حيث عرج في حديثه عن مجلة البيان وأكد بأنها لا توزع ولا تباع وخاسرة مادياً وهذه المقابلة نشرت في القيس يوم ٢٠٠٨/١٠/٦.

حديث الأستاذ إسماعيل أثار قضية هامة قد تشغل عالمنا العربي وأوساطه الثقافية، وهي هل الهدف من إصدار المجلات الثقافية هو الربح المادي أو أنها تؤدي رسالة هامة للجمهور المثقف؟ هذا التساؤل يؤكد حقيقة، بأن أغلب المجلات الثقافية العربية قد لا تحقق أي ربح مادي ولا تتلقفها الأيدي كل شهر، وذلك لأنها مجلات متخصصة تبحث في الثقافة والأدب وليس بإمكانها أن تخصص صفحة للرياضة أو صفحة للفن أو صفحة لقراءة الطالع أو صفحة لوصفات الأكلات الشعبية أو صفحات دينية؛ أو صفحات لتفسير الأحلام. وهذه المجلات التي يبحث عنها رجل الشارع والعامّة، لهذا حتماً نؤكد مقولة أستاذنا الكبير بأن المجلات الثقافية لن تربح ولن تحقق الربح. ومن يبحث عنها هم النخبة من المهتمين بالشأن الثقافي.

أثار أستاذنا أيضاً قضية أخرى وهي لماذا المجلات الثقافية في الخليج أو حتى مجلة الهلال أفضل طباعة وأفضل شكلاً ورونقاً؟ أعتقد أن كلامه صواب ولا يحتمل الخطأ لأن بعض المجلات الثقافية تنفق عليها الدولة بلا حدود، لهذا أوراقها مصقولة ومكافآت كتابها عالية مادياً، ولهذا تبدو أفضل شكلاً. أما مجلة الهلال فقد أصبحت أكثر اقليمية ولا تتحدث إلا عن الواقع المحلي المصري، أو أن كتابها يسخرون أقاليمهم للهجوم على الولايات المتحدة، وهذا يبهج القارئ العربي بغض النظر عن المحتوى.

أعترف أننا في البيان لا نستطيع مجازاة المجلات الخليجية الأخرى ذات الأوراق المصقولة؛ لأن مجلة البيان تصدر عن جمعية نفع عام ولها مخصصات مالية

لم تضع في الحسبان الريح المادي، وإنما الريح المعنوي وأن تكون سجلاً توثيقياً لإنتاج أدباء الكويت والعالم العربي، وفعلًا الآن يأتي لنا الباحثون والطلبة للاستدلال بالدراسات من أعدادنا القديمة لتساندهم في أبحاثهم الأكاديمية.

حتمًا إن طموحنا في مجلة البيان كبير جداً إلا أننا نتحرك وفق الامكانيات المتاحة ولا نخرج عن ضوابط تهجها إدارة الرابطة، لذلك فقد ساهم هذا المسار في استمرار مجلة البيان لسنوات طويلة بينما توقفت إصدارات ثقافية في العالم العربي لكونها فقط خرجت عن المسار والرسالة.

محدودة ونفق وفق هذه المخصصات ولا نخرج عنها، وإلا سنقع في عجز مالي وهذا يؤدي إلى وقف المجلة، وأيضاً مكافآت كتابنا -للأسف- مقننة، كما لا نؤمن بالكاتب الدائم الذي يحتل حيزاً في المجلة يفترض أن يحتله كاتب آخر.

أما ما ذكره الأستاذ إسماعيل فهد إسماعيل عن توزيع وانتشار مجلة البيان فهو قد يكون التمس عليه الأمر فهي توزع في الكويت وتوجد علي أرفف جميع المكتبات وتوزع خارجياً في بعض الدول العربية، ولكن إذا أردنا الحديث عن الخسارة المادية فحتمًا نحن نؤيده الرأي حيث أن المجلة منذ بداية صدورهما منذ أكثر من ٤٢ عاماً



اللسانيات الأدبية بين أقفال النص ومفاتيح القراءة

بقلم: د. عبد الحق بلعابد
(الجزائر)

عتبة منهجية

الناظر للساحة النقدية العربية يجد بأن مصطلح لسانيات الأدب أو اللسانيات الأدبية قد توارى أمام مصطلحات واتجاهات نقدية كثيرة ولما ينضج بعد، مثل البنيوية والسيمائية، والشعرية والتداولية.

غير أن المتدبر لهذا المصطلح سيجده عتبة كل هذه المصطلحات والمقاربات؛ كونه القنطرة الرابطة بين كل الروافد والاتجاهات النقدية لغوية كانت أو أدبية؛ فالقليل من الدارسين من لجأ لاستعمال هذا المصطلح، مكتفياً باللسانيات كمنهج لدراسة المدونات اللغوية دون الأدبية منها؛ علماً أن التفاعل الحاصل بين المعارف كان على الصعيد المصطلحي؛ والأمر نفسه على الصعيد المفاهيمي.

لهذا سنحاول في بحثنا هذا تتبع مصطلح اللسانيات كموضوع للتفكير النقدي، ومنهجاً لفتح أقفال النص؛ كونه استراتيجية قرائية بيّنة المعالم، واضحة المفاهيم؛ كل هذا قصد فهم النصوص وتفهمها للقارئ.

١- في ذاكرة المصطلح

قصد فهم هذا المركب المصطلحي (اللسانيات الأدبية)، لا بد علينا من تفكيكه ثم إعادة تركيبه من جديد، تركيباً قاهماً لحدوده، وعلماً بمحدداته، وهذا لوقوعه بين إكراهات المنهج (اللسانيات)، و متوعية الموضوع المدروس (الأدب).

١-٢- حد الأدب

إن الأدب على العكس من اللسانيات، فمفهومه لا يستقر على حد معين. وهذا منذ أرسطو إلى الآن، كونه أداة معرفة، منتج ثقافة، ومحرك إبداع، لهذا يعمل وجهات نظر عصره ومعاصريه، فهو تارة "مجموع الكتابات التي يتخذها مجتمع، وزمن ما، أدبا له"، وتارة "ذلك الفن الجميل" أو "مجموعة من النصوص الجمالية التي يدعها الكتاب، حاملين فيها أفكارهم، ومشاعرهم" (٢). فالأدب متعة للكاتب، وفائدة للقارئ، يخرج من عالم الواقع المغلق (اليومي، والمعيش)، إلى عالم الخيال المفتوح على الحلمي والمأمول (العجيب).

فهو دائم السعي نحو المجهول باحثاً عن كينونته في ذواته الكاتبية (٢). يقول العالم خيالاً، لينثره العالم سؤالاً أعلى المعارفين، ليصبح الأدب الآن، موضوعاً للتفكير، وطريقة في التحليل والتدبير، ووسيلة للتعبير، عن هذا العالم المختلف والمؤتلف عنه فيه.

من هنا تأتي صعوبة فهم العلاقة بين اللسانيات والأدب، ففهم تلك المنطقة المترددة، منطقة اللاحسم، التي تسكنها واو الفصل والوصل، واو العطف والانعطاف للدراسات اللسانية المنجزة على الأدب، فالواو والنسق، والنسق نظام، ونحن سنبحث في هذا النظام الذي تنظم فيه اللسانيات بالأدب.

١-٣- علاقة اللسانيات بالأدب

تحدد معرفة علاقة اللسانيات

بجوانب اللسانيات الوصفية تحديداً، لتفكر في هذه القطيعة المعرفية التي خلقتها الدراسات اللسانية التاريخية، لتصل ما فصل، يجعل الأدب موضوعاً لها، كونه لغة من جهة، ونظام لساني، تنظمه مجموعة نصوص وخطابات (جمالية)، داخلية في علاقة فيما بينها من جهة أخرى، فحقق اللسانيات الوصفية والبنائية، من بعدها أن تجعله في قلب اشتغالاتها.

درج اتفاق بين المشتغلين على اللسانيات بعدها "كدراسة علمية منهجية للسان ذلك العضو الفيزيولوجي والاجتماعي من اللغة، القابل للوصف بالتحليل ثم التركيب من جديد، كونه نظام من العلامات اللسانية الداخلة في علاقة فيما بينها، المدروسة في ذاتها ومن أجل ذاتها، والمتفصلة على نفسها لدال ومدلول، والمتسمة بخاصية الاعتباطية والخطية... والمرسلة من قبل المرسل والمستقبلة من طرف المرسل إليه داخل هذا الوضع (اللغة)" (١).

فقد آتينا في هذا التعريف على حد اللسانيات ومحدداتها، كما اشتغل عليها "دوسوسور" في محاضراته، وفسرها شراحه من بعده، مركزين على علميتها، ومنهجيتها، وصفيتها، ووظيفتها الاجتماعية، وما تتسجه من علاقات بين وحداتها اللسانية، وتحديداتها لموضوع دراستها وهي اللغة.

عرفت اللسانيات
الوصفية، والبنوية منها في نهاية
خمسينيات وامتداد ستينيات
القرن الماضي، نقلة نوعية على
مستوى منهجها ومنهجيتها
التحليلية على حد سواء، وهذا
بارتدادها مجالات بحثية لا
لغوية، ومنها الأدب، لتطالعنا
اللسانيات الأدبية، متمظهرة في
البنوية الأدبية التي قامت على
صرح البنوية اللغوية مستعيرة
جهازها المفاهيمي، وقائماتها
المصطلحية.

بالأدب، معرفتنا بموضوع اللسانيات
وهي اللغة، وإذا بمننا شطر تعريف
الأدب، وجدنا من حدوده أنه "عمل
فني لفظي (لغوي)" (٤)، أي أن مادته
الناسجة لفنيته هي اللغة، فالعلاقة
بدأت تتوطد، فلا يمكننا التفكير في
الأدب، ما لم يكن هناك تفكير في اللغة
(٥) أيضا.

لأن الأدب كما نعلم يتمتع بامتياز فريد
بين النشاطات السيميائية الأخرى، واللغة
بالنسبة إليه هي المبدأ والمعاد، هي
نقطة انطلاقه ونقطة وصوله (٦)،
فهو يفكر في لغته، بقدر ما تفكر
به لتصوره كائنا لغويا يحمل نظاما
مخصوصا، فاللغة بهذا نقطة تقاطع
بين هذين المبدئين الأدب واللسانيات
(٧)، فالأول موضوعها، والثاني منهجها

الذي تقارب به الكلمات والأشياء.

فاللغة تسكن دائماً واو البين، لتبين
وتبين عن فهمنا لهذه العلاقة العاطفة
والواصله لمبادئها وأجهزتها المفاهيمية
بالأدب، والمنعطفة والفاصلة بين
الدراسات اللسانية التاريخية و
الفيلولوجية للأدب، لهذا دوماً نجد
بأن هذه العلاقة متلبسة، فهي تختلف
وتألف، وتتعد وتقترب، كل هذا لتعقد
مقاربات الظواهر الإنسانية، وعلى
وجه الخصوص الجمالية منها، لما
تنزلها منازل التجريب العلمي.

لهذا جاءت اللسانيات الوصفية
تحديداً، لتفكر في هذه القطيعة المعرفية
التي خلفتها الدراسات اللسانية
التاريخية، لتصل ما انفصل، يجعل
الأدب موضوعاً لها، كونه لغة من
جهة، ونظام لساني، تنتظمه مجموعة
نصوص وخطابات (جمالية) داخلية في
علاقة فيما بينها من جهة أخرى، فحق
للسانيات الوصفية والبنوية من بعدها
أن تجعله في قلب اشتغالاتها.

فيمكننا الآن تلمس بواكير هذه
العلاقة، بخروجنا شيئاً فشيئاً من
نحو الجمل التي طال مع اللسانيات
التاريخية، واللسانيات الوصفية من
بعدها، إلى الانتقال لنحو النصوص
مع امتدادات اللسانيات الوصفية
أي اللسانيات البنوية، والسيميائيات، و
التوليدية التحليلية، والسيميائيات، و
تحليل الخطاب، وعلم النص.... وهذا
ما سيحدث ثورة وتطوراً على مستوى
المناهج اللغوية عامة.

١-٤- حدّ اللسانيات الأدبية

فكل ما استعرضناه سابقاً من تدبر للمصطلح والحفر في تعالقه سيدفعنا لنلمس حدّ اللسانيات الأدبية، كمنهج لساني لمقاربة نصوص جمالية أدبية، علماً أن حدها لن يخرج عن حدّ اللسانيات العامة إلا في بعض خصوصياتها الجمالية، ومقتضياتها المصطلحية، فاللسانيات الأدبية هي تلك الدراسة العلمية المنهجية للأدب، كنظام من البنيات/العلامات الجمالية (أي النصوص أو الخطابات)، الداخلة في علاقة فيما بينها، المدروسة في ذاتها ومن أجل ذاتها، والمتفصلة على نفسها لدليل أدبي (دال ومدلول أدبي)، القابل للوصف والتحليل ثم التركيب من جديد، المتميز بخاصيتي الاعتباطية و الانزياح والاختلاف....، المرسل من قبل الكاتب، والمتلقى من قبل القارئ في وضع مخصوص وهي اللغة الأدبية.

فالملاحظ على هذا التعريف أنه منزوع كما قلنا من تعريف اللسانيات عامة، غير أنه يراعي خصوصية الأدب الفنية، بوظيفته الجمالية، فهو يعبر من خلال لفته الأدبية عن رؤاه للعالم، وكيفية قوله/حكيه للأشياء، وهذا التعريف سيكون هادياً في ما يتعلق بالطروحات المعرفية لللسانيات الأدبية.

٢- المرجعيات المعرفية لللسانيات الأدبية

ترتكز اللسانيات الأدبية على مرجعيات معرفية، استنبطت في محاضن

اللسانيات اللغوية (البنوية أساساً) بعد إحساس هذه الأخيرة بالحاجة إلى ارتياد مجالات بحثية آخر خارج دائرة اللغة، مما حدا بالدرس اللساني بفعل التطور الحاصل فيه (٨)، الانفتاح على مجالات غير لغوية قصد تطبيق آلياته التحليلية عليه، ومن بين هذه المجالات نجد الأدب.

إلا أن أهم المرجعيات المعرفية التي استندت عليها اللسانيات الأدبية، في فتح أقفال النصوص قراءة وتأويلاً هي :

١-٢- محاضرات دوسوسور في اللسانيات الوصفية

يعد "دوسوسور" أب اللسانيات الحديثة، لما قدمه من فتح للدرس اللغوي عموماً بتجاوزه في محاضراته لطروحات اللسانيات التاريخية وفقه اللغة (٩)، بقلبه لموازين الدراسات اللغوية، بأن جعل من اللغة مؤسسة اجتماعية، من حيث هي نظام من العلامات اللغوية الداخلة في علاقة فيما بينها.

وبهذا أرسى "دوسوسور" مبادئ تفكيره اللساني، التي انسحبت بدورها على مبادئ اللسانيات الأدبية، ومن أهم هذه المبادئ اللسانية نجد (١٠):

- اللغة مؤسسة اجتماعية، منها تستلهم وظيفتها.

- اللغة شكل وليست جوهر (مادة).

- اللغة نظام من العلامات اللسانية.

- اللغة قابلة للوصف، والتحليل ثم التركيب من جديد.

- تدرس اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

- البحث في العلاقات التي تسجها هذه العلامات اللسانية.

- البحث في طبيعة العلامة اللسانية (الدليل اللغوي)، الجامعة لكل من الدال والمدلول، اللذين يتميزان بالاعتباطية والخطية...

- أسبقية الدراسة الآنية عن الدراسة التاريخية.

- الاحتفاء بالثنائيات التقابلية (اللغة/ الكلام، الدال/ المدلول، الدراسة الآنية/ الدراسة التاريخية، المحور التنظيمي/ المحور الإستبدالي...).

ف نجد أن دوسوسور بهذه المبادئ التي طرحها في محاضراته، قد أبان عن سبيل الدرس اللغوي، الذي سينتهجه كل من جاء بعده بالشرح والتوضيح، والتعقيب، لأننا نعلم أن واضع النظرية، كثيراً ما يأتي كلامه مجملاً يحتاج إلى شرح وتقصيل، من لدن المتخصصين في المجال، ومثالنا على ذلك ما تتيأ به دوسوسور عن ذلك العلم الجديد الذي سيكون فاتحة لدراسات قادمة، تتجاوز النظام اللغوي، لأنظمة أخرى غير لغوية، إلا أنه يحتمل إلى هذه المبادئ القائمة على الوصف اللساني، فكانت السيميائيات (١١)، ذلك العلم المنشود الذي فتح أفاقاً بحثية منها اللسانيات الأدبية التي تظهت في البنيوية وتحليل الخطاب وعلم النص،

مع مساهمة الشكلايين الروس والبنوية (حلقة براغ وكوين هاجن)، واللسانيات التوليدية التحويلية مع تشومسكي (دون نسيان أسلافه تشالز بيرس في الدرس اللغوي والسيميائي خصوصاً).

٢-٢- الشكلايين الروس

هي عبارة عن جماعة من الباحثين، كان اهتمام أفرادها في وقت ميكرواللسانيات وكيفية تطبيقها على الأعمال الأدبية (١٢)، وهذا يفهمهم للعلاقة الموجودة بين اللسانيات والأدب، فجعلوا من هذا الأخير موضوعاً جديداً لللسانيات، يدرسهم لخصائصه الداخلية.

ف نجد بأن الشكلايين الروس لم يسعوا لوضع منهج للدراسات الأدبية، بقدر ما سعوا إلى وضع منهج للأدب، كموضوع للدراسة، على حد قول "إيخنباوم" (١٣)، بنشدهم للقطعة المعرفية والمنهجية مع الدراسات الخارجية للأدب التي سادت عشرينيات القرن الماضي (علم النفس الأدبي، علم الاجتماع الأدبي، التاريخ الأدبي...)، لهذا صاغوا مبادئاً عدت بياناً معرفياً، وتحليلياً في آن، ومن أهم هذه المبادئ (١٤) :

* والذي لخصه "لياكسون قائلاً: "إن موضوع علم الأدب، ليس هو الأدب وإنما الأدبية"، وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص، وكان لياكسون الدور البارز في ترسيخ هذه المبادئ، والتي سينقلها بعد ذلك لحلقة براغ بتعديلات مهمة.

* التركيز على مفهوم الشكل (الذي يعد عمدة مبادئ دوسوسور)، فقد رفضوا رفضاً باتاً ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين، هي الشكل والمضمون، كما أكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله.

لنتناول على هذا الأساس المبادئ التي تطرحها النظرية الأدبية والتاريخ الأدبي عامة، والتي لم يول لها الاهتمام من قبل، ومنها (١٤):

- العلاقة الموجودة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية.
- التركيب الصوتي للشعر.
- الوزن والقاعدة الوزنية والإيقاع في الشعر وفي النثر.
- منهجية الدراسات الأدبية.
- كيف تتداخل الضرورات المفروضة على الأثر الأدبي من طرف الواقع بتلك المفروضة من طرف بنية الأثر الخاصة.
- بنية الخرافة العجيبة.
- تصنيف الأشكال الحكائية.

إلى غير ذلك من المواضيع البانية لرؤية الشكلايين الروس القائمة على التحليل الوصفي الداخلي للأدب، وهي من المرجعيات التي ستضيء لنا كيفية الانتقال من النظام اللغوي إلى النظام الأدبي (١٥)، مع بزوغ فجر اللسانيات البنوية.

٢-٣- اللسانيات البنوية

وتتجلى هذه اللسانيات البنوية في

الفضاءات المعرفية واللسانية التي سمحت للدرس اللغوي بأن يفتح على ميادين أخرى ومنها الدرس الأدبي، وبخاصة في الحلقتين اللسانيتين حلقة براغ، وحلقة كوينهاجن اللتان عملتا على فتح آفاق الدرس اللغوي على دروس لم يكن ليرتاذاها دون هذا الانفتاح :

٢-٣-١- حلقة براغ

وهي الحلقة التي حملت على عاتقها ميراث اللسانيات الوصفية السوسورية، فقامت بشرحه، والتعقيب عليه، والإضافة له بمبرزة دور البنية داخل النظام اللغوي، وتركيز على الوظيفة التواصلية للغة، وأسبقيّة الدراسة الآنية على التاريخية (١٦)، ومن أشهر مؤسسيها "رومان ياكبسون" الذي يعد الجسر الرابط بين طروحات الشكلايين الروس و طروحات حلقة براغ.

فأعمال ياكبسون تشهد له برسوخ قدمه في الدرس اللساني والأدبي على حد سواء، حيث كانت دراساته من داخل الشكلائية تتبأً ببنوية مبكرة (١٧):

- فهو قد أعاد نمذجة الدورة التواصلية اللسانية لتصبح عنده ست عناصر تقابلها ست وظائف تواصلية بدل ثلاث عناصر التي اقترحها دوسوسور.
- تركيزه على الوظيفة الشعرية للرسالة/النص، والتي سنحقق بها أدبية الأدب، وشعريته.

- تعقيقه على المحور النظمي، والمحور



- وأن اللغة نظام والكلام هو العملية المجسدة له.

- استبداله لمحور النظمي، والمحور الاستبدالي بمحورين مقابلين، وهما محور والذي تتعالى فيه الوحدات اللغوية ومحور أو، والذي يكونه للمستعمل الخيرة من أمره في استخدام أيها شاء.

- استبداله لمقصلي الدليل اللغوي (العلامة اللسانية)، وهما الدال والمدلول، بمصطلحين آخرين يعدان ركيزة لسانياته وسميائياته من بعد، وهما الشكل بالنسبة للدال، والمضمون بالنسبة للمدلول، لتنتج فيما بينهما أربع علاقات (٢١):

١- مادة المضمون.

٢- شكل المضمون.

٣- شكل التعبير.

٤- مادة التعبير.

وبمفهومه لمستوى شكل المضمون الذي سيضع النص في قلب العملية اللسانية المحايثة (٢٢)، ليصبح النص موضوع اللسانيات الجديد، حاملاً لقطبيها السيميائيات وهما الشكل (التعيين)، والمضمون (التضمين)، لينقلنا بهذا من لسانيات الجملة ونحوها، إلى لسانيات النص والخطاب ونحوه، منهجاً ومنهجية، وبخاصة مع الدراسات السيميائية السردية مع غريماس، رولان بارت، اللسانيات التفضلية مع بنفينست ومن جاء بعده في تحليل الخطاب، والشعرية مع

الاستبدالي المقترحان من قبل دوسوسور، بأن جعلهما محور التأليف وفيه تنتظم الدوال الأدبية، ومحور للاختيار وفيه تكون حرية اختيار المدلولات الأدبية، كما استفادة منهما في فهم كل من الكناية والاستعارة داخل الأعمال الأدبية (شعراً ونثراً).

وبهذا تفادى ياكبسون القصور المنهجي والتحليلي الذي وقع فيه الشكلانيون الروس (١٨)، في تطبيقهم الصارم لأدبية الأدب، التي هي مظهر من مظاهر الأدب الإستراتيجية، دون أن تعزله عن خارجة.

٢-٣-٢- حلقة كوبنهاجن

تعد حلقة كوبنهاجن من بين الحلقات اللسانية التي دفعت بالدرس اللغوي إلى الأمام بدءاً بمؤسسها "بروندال" الذي أراد أن يكشف عن المبادئ المنطقية للغة، وصولاً إلى مؤسسها الثاني "يلمسلاف" التي عرفت معه فتوحات معرفية جديدة، وهذا بعلميته الصامة، ومنهجيته المحكمة، ومصطلحاته التي نحتنا نحتاً مقابل مصطلحات حلقة براغ (١٩).

يرى يلمسلاف أن نظريته اللسانية المحايثة هي امتداد طبيعي لنظرية دوسوسور (٢٠)، لهذا جاره في كل مبادئه بالتفكير والتدبير العلميين :

- فهو يرى بأن اللغة شكل وليست جوهر (مادة).

- وأن موضوع اللسانيات هي اللغة المدروسة في ذاتها ولأجل ذاتها.

جينيت، والأسلوبية مع ريفاتير، وعلم النص مع فان ديك.

٢-٤- اللسانيات الأمريكية

سنخصصها لوريثها الشرعي "نوم تشومسكي" ورث عقلانية سايبر، وتوزيعية بلومفيلد، وتحويلية هاريس في دراستهم للغة التي جعلوا منها ذات وظيفة لاغريزية، وثقافية وإنثروبولوجية بامتياز (٢٣).

ليطالعنا تشومسكي بنظريته التوليدية التحويلية، متجاوزاً بذلك طروحات أستاذه هاريس التحويلية النافية للمعنى والدلالة، كما راجع المبادئ اللسانية التي جاء بها دوسوسور، وعلى وجه التحديد تعريفه للغة التي أصبحت عبارة عن "مجموعة متناهية أو غير متناهية من الجمل، كل جملة طولها محدود، وتتألف من مجموعة متناهية من العناصر" (٢٤).

كما استفاد من دراسات ياكبسون لما انتقل إلى أمريكا، بعمله على بناء جهاز مفاهيمي ومصطلحي جديد يعتمد لحد الآن، ومن بين مبادئه اللسانية الأساسية نجد (٢٥):

- مصطلح التوليد، والذي يرتبط بإبداعية اللغة، أي تلك القدرة التي يمتلكها كل إنسان لتكوين وفهم عدد لا متناه من الجمل التي لم يكن قد استعملها من ذي قبل.

- مصطلح التحويل، يتمظهر في تحويل البنية العميقة إلى بنى سطحية.

وهذان المصطلحان الأخيران سيستفيد

منهما "غريماس" في تحليلاته السيميائية، بعد أن ينقلهما من نحو الجملة إلى نحو النص، وسارت عليهما مدرسة باريس من بعده.

- مصطلحا الكفاءة والأداء، بحيث أن الكفاءة هي معرفة الفرد بقواعد لغته، القابعة في عقله الباطن، أما الأداء فهو ذلك الاستعمال الفعلي للغة في المواقف الحقيقية.

وهذان المصطلحان يرتبطان مرجعياً بمصطلحي اللغة والكلام عند دوسوسور، فمصطلح الكفاءة يقابل اللغة، ومصطلح الأداء يقابل الكلام، إلا أن لسانيات تشومسكي لم تتجاوز على الرغم من أهميتها عتبات الجملة، ليتوسع في استعمالهما في السيميائيات عامة واللسانيات الأدبية على وجه الخصوص، حيث ستستفيد منهما السيميائيات السردية، ولسانيات النص، وتحليل الخطاب، وقد استثمرهما خير استثمار كل من "جونثان كيلر" (٢٦) في دراسات حول علاقة اللسانيات بالنص، و"روبرت شولز" (٢٧) في دراساته النبوية والسيميائية.

فالملاحظ من كل هذا أن اللسانيات الأدبية متشعبة المرجعيات، فهي لم تأت من فراغ، ولم تكن نبذة في خلاء، بل تأسست على أرضية معرفية، استقت منها منهجها وآلياتها في التحليل، باستطاقها الجمل لتعبرها إلى ما هو أعلى منها وهي النصوص، لهذا سنحاول فهم كيفية الانتقال من خلال فهمنا لمنهجها ومنهجيتها.

٣- في منهج اللسانيات الأدبية ومنهجيتها

قصد فهم منهج اللسانيات الأدبية ومنهجيتها، لا بد من الاستعانة بمسألتين مهمتين هي تحديدنا لمفهوم اللسانيات الأدبية، وكذلك العلاقة التي تربطهما، لنقف بذلك على تلك النقطة من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص والأدب عامة:

٣-١- كيفية الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات الأدب/النص

ويرجعنا إلى تحديد اللسانيات الأدبية، والتي وجدناها تستند في نشأتها وتطورها على اللسانيات الوصفية، والبنوية من بعدها، كدراسة علمية منهجية للغة الأدبية، جاعلة من نفسها نظاماً متجاوزاً حدود الجملة، ليتعبد تخوم النصوص والخطابات، لهذا تتبأ بارت كما تتبأ سلفه من قبل دوسوسر بالسيمانيات، يقرب ظهور منهج لساني وصفي يتخطى لسانيات الجملة إلى شيء أعلى وهو النص أو الخطاب، من حيث هو مجموع من الجمل (٢٨) تنتظم فيما بينها، وهذا الخطاب مثله مثل الجملة له وحداته، وقواعده، ونحوه، ليصبح النص/الخطاب لا الجملة موضوعاً للسانيات أخرى، لسانيات للنص وللخطاب لم تتطور بعد، إلا أن المشتغلين على اللسانيات عامة وارعين بها (٢٩) أمثال هاريس، بنفينست، والشكلانين الروس، بخاصة ما قدمه "فلاديمير بروب" في دراسته للخرافة العجيبة،

ومساهمة البنيويين، وعلى رأسهم "كلود ليفي شتراوس" في بنيويته الأثروبولوجية، إلا أن باحثين كان السباق في تجاوزه لطروحات لسانيات الجملة، لبحث عن لسانيات متعالية عابرة لهذه اللسانيات الوصفية إلى النص، لأن النص تتنازع علوم كثيرة، ليس حكراً على اللساني أو الفيلولوجي أو الأدبي (٣٠)، بل كل أولئك فيه متحاورون، وبهذا فقط نخرج شيئاً فشيئاً من نحو الجمل إلى نحو النصوص (٣١)، فالنص وإن كان عند البعض جملة طويلة، أو مجموع من الجمل، إلا أنه كل وليس تجميعاً لعناصر مستقلة، ينشطر في ذلك بمبدأي التماسك والانسجام.

وبهذا فقط يمكن للسانيات أن تعرف موضوعاً جديداً، وهو الأدب عامة، والنص/الخطاب على وجه الدقة، كونه نظام جمالي/شعري، فلا تتمثل كينونته في اللغة فحسب، ولكن في نظامه، الذي يسمح لنا بهذا الانتقال الداعي لفتح أقفال النصوص من خلال تحليل بنائها الداخلية، ثم تركيبها تركيباً فاهماً لبنائها ومعناها.

٣-٢- انتقال مبادئ اللسانيات إلى الأدب

لقد عرفت اللسانيات الوصفية، والبنوية منها في نهاية خمسينيات وامتداد ستينيات القرن الماضي، نقلة نوعية على مستوى منهجها ومنهجيتها التحليلية على حد سواء، وهذا بارتياها مجالات بحثية لا لغوية، ومنها الأدب، لتطالعنا اللسانيات الأدبية،

- اللغة شكل وليست مادة (جوهر)، وهي قابلة للوصف، كذلك الأدب مادته اللغة، فهو شكل وليس مادة، فهو قابل أيضاً للوصف بتحليل ثم تركيب شكل مضمونه.

- اللغة تدرس في ذاتها ومن أجل ذاتها، ليصبح الأدب يدرس في ذاته ومن أجل ذاته، مع مراعاة مقتضيات انفتاحه على تعدد القراءة والتأويل.

- اللغة عبارة عن علامة لسانية أي دليل لغوي متمفصل على نفسه لئلا ومدلول، ليصبح الأدب كذلك علامة لسانية أدبية، أي دليل أدبي، يتمفصل على نفسه لئلا أدبي، ومدلول أدبي.

- من خصائص الدليل اللغوي، الاعتبارية، والخطية، كذلك ستتقل هذه الخصائص للأدب ليصبح ذا خاصية اعتبارية إلا أنه يفارق الخطية إلى الانزياح عنها.

- مستويات اللغة الطبيعية هي (المستوى الصوتي، والمعجمي، والتركيب ي، والدلالي، والتداولي...)، ستتسحب هذه المستويات على الأدب مع مراعاة الوظيفة الجمالية فيه، فمستوياته هي (المستوى الصوتي، والمعجمي، والتركيب بي، والدلالي، والتداولي...).

- تعتمد اللغة في توصيلها للمعنى على دورة تواصلية تعتمد عناصر مركزية هي (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)، لتتحول هذه الدور إلى دورة تواصلية أطرافها الأساسية هي (الكاتب، النص، القارئ)، دون نسيان

متظهرة في البنيوية الأدبية التي قامت على صرح البنيوية اللغوية (٢٢) مستعيرة جهازها المفاهيمي، وقائماتها المصطلحية، مكيفة إياها مع مقتضيات النص الأدبي، ذي الخصوصية الجمالية والشعرية، ليتحقق بذلك المشروع الفكري الذي حملته كل من الشكلايين الروس، وباختين، وبروب، وبياكسون، وشتراوس من بعد، لأن الدراسات اللسانية الأوروبية لم تعرف جهود بروب في الدراسات التحليلية للحكايات الشعبية الروسية (٢٣) المساهمة في هذا الانتقال، إلا بعد ترجمات تودروف لهذا الإرث المعرفي، ولكن منطلقهم في البحث اللساني الأدبي كان مع الأنثروبولوجيا البنيوية لشتراوس (٢٤)، الذي قام بدراسة وصفية لنصوص أسطورية، وفهم أشكالها، وتركيباتها الداخلية.

لهذا سنلقي نظرة على هذا الانتقال من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، وذلك في نقاط مركزية تشي بهذا التحول على مستوى المبادئ والإجراء :

- اللغة نظام من العلامات اللسانية، ستتقل ليتحول الأدب إلى نظام من العلامات/البنيات اللغوية الجمالية المتزاخ.

- موضوع اللسانيات عامة هي اللغة، ليتحول موضوعها إلى الأدب، وبدقة إلى النص الأدبي، كونه لغة تتزاح عن اللغة العادية الطبيعية.

العناصر المساعدة لاستكمال الدورة.

- للغة وظائف مركزية وهي الوظيفة الاجتماعية والتواصلية أساساً ثم ما أضافه ياكسون لها، لتسحب هذه الوظائف أيضاً على الأدب، مع التركيز على الوظيفة الشعرية والجمالية التي تبرزها الرسالة أي النص، وهي مدار البحث الشعري والأسلوبي.

خاتمة

بعد طول تأمل في هذا المسلك البحثي، أن لنا أن نمر بسلام إلى فضاءات الأدب كموضوع أصيل للدرس اللساني، والذي حاولنا من خلال هذا البحث أن نعالج مصطلح اللسانيات الأدبية كوجهة نظر في التحليل، وهذا بمعرفة حدودها، ومحدداتها، كاشفين عن مرجعياتها المعرفية المتداخلة المجالات، وعلى الرغم من صعوبة المسلك الذي رمناه، إلا أننا كشفنا عن العلاقة الرابطة بين الأدب كموضوع واللسانيات كمنهج للمقاربة.

غير أن اللسانيات الأدبية تعرف الآن تطوراً ملحوظاً، وهذا بفضل تطور مجالات البحث من سيميائيات وتحليل الخطاب، إلى التداوليات الأدبية، وخير دليل الكتاب المديبر والمتدبر لللسانيات الأدبية للباحثة "هرونسواز أرغو دوتارد الموسوم بـ (اللسانيات الأدبية) الذي استفدنا منه كثيراً، كما استفادت هي من الفتوحات المعرفية للدراسات اللسانية والنقدية على حد

سواء باحثة فيه عن التواصل الأدبي، وآليات التحليلية للنصوص الأدبية من منطلقات لسانية، كل هذا خدمة للأدب ذلك الفضاء المفتوح على الفهم والتفاهم.

هوامش البحث

١- Joseph Ghazi, pour comprendre la linguistique, ed. puma. paris. 1985

p. 19

Oswald Ducrot, Jean Marie Schaffer, nouveaux - dictionnaire de Encyclopédique des sciences du langage, ed. du senie, pp. 34-41

٢- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، وشوسبيرس، الدار البيضاء، ط١، سنة ١٩٨٥، ص ٣١.

٣- محمد براءة، فضاءات روائية، منشورات وزارة الثقافة، ط١، سنة ٢٠٠٢، الرباط، المملكة المغربية، ص ٥-١٥.

٤- تزفيتان تدوروف، اللغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة وإختيار سعيد الخانمي، المركز الثقافي العربي، ط١، سنة ١٩٩٣، الدار البيضاء، المغرب، ص ٤١-٤٢.

٥- جان لوي كاباس، النقد والعلوم الإنسانية، ترجمة: فهد عكام، دار الفكر، ط١، سنة ١٩٨٢، دمشق، سورية، ص ٨٦-٨٧.

أيضاً :

- إبراهيم خليل، الأسلوبية ونظرية النص،

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، سنة ١٩٩٧، عمان، الأردن، ص ٨٦-٩٣ و ص ٩٤-١٠٩.
- ٦- تزفيتان تدوروف، اللغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة وإختيار سعيد الفانمي، ص ٤٢.
- 7- J.P.Bronckart théories du langage. une introduction critique. ed. mardaga. Bruxelles. 1977. p. 115.
- ٨- عبد العزيز حمودة، المراسم الحديثة (من البنية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، شهر أفريل ١٩٩٨، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص ٢٢٠-٢٢٤.
- 9- F.De Saussure. cours de linguistique générale. ed. ENAG. Alger. 1994.
- 10- F.De Saussure. cours de linguistique générale. pp. 107-296.
- 11- F.De Saussure. cours de linguistique générale. pp. 110-111.
- 12- تزفيتان تدوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، سنة ١٩٨٢، المغرب، ص ٩-١٠.
- ١٣- المرجع نفسه، ص ٣٠، وما بعدها. ينظر أيضا:
- جان لوي كايانسن، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص ٩٠-٩١.
- ١٤- تزفيتان تدوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص ١٠-١٦.
- ١٥- عبد العزيز حمودة، المراسم الحديثة، ص ١٨٤-١٨٩.
- *- حلقة براغ، هي حلقة دراسية تشكلت في تشيكوسلوفاكيا سنة ١٩٢٦، ضمت مجموعة من اللسانيين من مختلف البلدان الأوروبية، ساهمت في تطوير اللسانيات والدراسات الأدبية وقد بسطتها في أطروحاتها المنبثقة عن مؤتمر لاهاي ١٩٢٨.
- 16- Josef Ghazi. pour comprendre la linguistique. pp. 184-185.
- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، سنة ١٩٩٧، عمان، الأردن، ص ٨٦-٩٣ و ص ٩٤-١٠٩.
- ٦- تزفيتان تدوروف، اللغة والأدب، في كتاب اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة وإختيار سعيد الفانمي، ص ٤٢.
- 7- J.P.Bronckart théories du langage. une introduction critique. ed. mardaga. Bruxelles. 1977. p. 115.
- ٨- عبد العزيز حمودة، المراسم الحديثة (من البنية إلى التفكيك)، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٣٢، شهر أفريل ١٩٩٨، الصادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، ص ٢٢٠-٢٢٤.
- 9- F.De Saussure. cours de linguistique générale. ed. ENAG. Alger. 1994.
- 10- F.De Saussure. cours de linguistique générale. pp. 107-296.
- 11- F.De Saussure. cours de linguistique générale. pp. 110-111.
- 12- تزفيتان تدوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، سنة ١٩٨٢، المغرب، ص ٩-١٠.
- ١٣- المرجع نفسه، ص ٣٠، وما بعدها. ينظر أيضا:
- جان لوي كايانسن، النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، ص ٩٠-٩١.
- ١٤- تزفيتان تدوروف، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص ١٠-١٦.
- ١٥- عبد العزيز حمودة، المراسم الحديثة، ص ١٨٤-١٨٩.
- *- حلقة براغ، هي حلقة دراسية تشكلت في تشيكوسلوفاكيا سنة ١٩٢٦، ضمت مجموعة من اللسانيين من مختلف البلدان الأوروبية، ساهمت في تطوير اللسانيات والدراسات الأدبية وقد بسطتها في أطروحاتها المنبثقة عن مؤتمر لاهاي ١٩٢٨.
- 16- Josef Ghazi. pour comprendre la linguistique. pp. 184-185.

ينظر أيضا :

لبنان، ص ١٨٩-١٩١ و ٢٤٨-٢٤٩.

٢٠- Josef Ghazi, pour comprendre la linguistique. pp. 195- 197.

ينظر أيضا :

أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص ١٦٥-١٦٦.

آن إينوتاريخ السيميائية ترجمة: رشيد بن مالك، ص ٦٢-٨٢.

٢١- المرجع نفسه.

٢٢- أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص ١٦٦.

٢٣- Georges Mounin, la linguistique du xx siecle . ed. puf. paris . 1972 . pp. 86 et 111 , pp 185 et 268 .

أيضا : ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث)، المبادئ والأعلام، ص ٢٦٠.

٢٤- Noam Chomsky, syntatic structures, the Hague. mouton. 1957. p51 .

٢٥- Josef Ghazi . pour comprendre la linguistique. pp. 214- 215 .

أيضا : أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ص ٢٠٢-٢٢٥.

٢٦- J. Culler, structuralist peotics (London . Routledge a kegan paul. 1975 .

٢٧- R. Scholes, structuratism and sémiotics . new Haven. yale. univer-sity. 1974 .

- sémiotics and interpretation . yale .

أحمد مومن، اللسانيات، النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، ط ١، سنة ٢٠٠٢، الجزائر ص ١٣٦-١٥٥.

١٧- ينظر أعمال رومان ياكبسون، المهمة منها :

R. Jakobson, Essais de linguistique générale. ed. de minuit, paris. 1963 .

p. 102 et pp. 209-250 .

- Huit question de peotique. ed. point. paris. pp. 16.17 .

١٨- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد العربي، دار الشروق، ط ١، سنة ١٩٩٨، بيروت، لبنان، ص ٨٤-٨٥.

x- حلقة كوينهاجن، هي حلقة لسانية أسسها برونдал، و طورها يامسلاف، الذي ركز على علمية اللسانيات ومحايثتها، مركزة على شكلية اللغة، مقدا معجما مصطلحيا مقابلا للمعجم المصطلحي لحلقة براغ، وهذا بفضل صرامة عقله الرياضي، الذي سيستفاد من نظريته في المجالات السيميائية والمردية.

19- Georges Mounin, la linguistique du xx siecle. ed. puf. paris. 1972 .

pp. 126-136 .

ينظر أيضا :

- ميشال زكريا، الألسنية (علم اللغة الحديث) المبادئ والأعلام، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، سنة ١٩٨٠، بيروت،

المنهجية بين النص والخطاب في الاستعمالات

..university.1982

اللسانية، ص ١١-١٥ .

R.Barthes.introduction a l'analyse struc- 28-

-turale des récits.in l'aven

ينظر أيضا :

ture sémiologique.ed.du.seuil.paris.1985.pp.1

.67-171

فان ديك، علم النص (مدخل متداخل

الإختصاصات)، ترجمة وتعليق، سعيد حسن

بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط١، سنة ٢٠٠١،

٢٩- المرجع نفسه.

القاهرة، مصر، ص ١٧-٢٢ .

Jean -Michel Adem.Eléments de lingu- ٣٠-

tique textuelle(théorie et

٣٢- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدثه، ص

.٢٢٩-٢٢٧

Pratique de l'analyse textuelle).ed.

Vladimir Propp.morphologie du ٣٣-

.madaga.paris.1990.pp.7 14

.conte.ed.du.seuil.paris.1970

D.Maingueneau.initiation aux méthodes ٣١-

٣٤- كلود ليفي شتراوس، الأثروبولوجيا

.de l'analyse du discours

البنائية، ت:حسين قبيسي، المركز

.ed.Hachatte.paris.1976.pp.151 et 177

الثقافي العربي، ط١، سنة ١٩٩٥ ، الدار

- كما يمكن أن يراجع في هذا الكتاب

البيضاء، المغرب.

التحديدات المصطلحية الدقيقة للفروقات



قراءات

د. خالد الشايجي.. هموم شاعر يعزف لحناً عربياً

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)



د. خالد الشايجي

البيت، والذي ينوع ويلون في القافية من حين لآخر تبعاً للحالة الشعرية والانفعالية.

وسوف نحاول في هذه الدراسة أن نقدم مقارنة نقدية لكل ألوان الطيف الشعري كما يتجلى في قصائد الشايجي، ونرسم صورة متكاملة لعالمه الشعري، والقضايا التي تفرقه وتشغل باله.

• الاتجاه الوطني والقومي العربي

يكاد هذا اللون من الشعر يطن على أعمال الشاعر الشايجي، ويكون القاسم المشترك لمعظم قصائده، إنه مهوم حقاً بالآلام وطنه وأمه، حزين لانكساراتها وتمزقها وضعفها وهوانها على الناس، لذلك تراه يصرخ ملء حنجرتة، داعياً إلى الصحة والنهوض بالأمّة، التي توشك أن تتداعى أركانها وقواعدها، وتسقط فلا تستطيع النهوض بعد ذلك، ولهذا تراه يشعذ الهمم، ويشد العزائم؛ تارة يقرع ويتوعد المتخاذلين بالويل والثبور، وتارة يرق ويحن، فينصح ويرشد إلى الطريق الحق، أملاً في الاستجابة وإنقاذ الأمّة مما دهاها وأصابها.

وهذا كله إن دل على شيء، فإنما يدل على وطنية شاعرنا وعروبوته المتجذرة في روحه ووجدانه، السارية مع دمه وعروقه ونبضه، الذي يلهج بحب الوطن وعشقه عشقاً لا حدود له.

ونقرأ في قصيدة 'مهوم شاعر' والتي تحمل عنوان الديوان، فنرى أن مهوم الأمّة هي التي حرمت شاعرنا لذيق المنام، فتلظى قلبه بنار خطوب جسام

استطاع الشاعر دخالد الشايجي خلال ديوانين شعريين: حديث العروبة ٢٠٠٣، ومهوم شاعر ٢٠٠٨، أن يترك بصمة مميزة له في المشهد الشعري الكويتي، ولا سيما أن الشاعر يبدو مشغولاً بالهموم الوطنية والقومية انشغالا لا حدود له، ويتبدى ذلك من عناوين ديوانينه الشعرية وقصائده التي كان لها حصة الأسد في هذا الغرض الشعري، والذي يؤكد في المحصلة الأخيرة على عمق ارتباطه بقضايا شعبه وأمته ارتباطاً مصيرياً

كما يتبدى هذا الشعور الوطني والقومي الأصيل من خلال إهداء المجموعتين الشعريتين 'إلى عروبتنا التكلّى مع خالص العزاء' / حديث العروبة، و 'إلى الوطن.. كل الوطن' / مهوم شاعر.

ولكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يتناول ألوان الشعر الأخرى، ولا تشغل باله وفكره إلا مهوم الوطن والأمّة، بل على العكس من ذلك فشاعرنا إنسان طافح بالمشاعر والأحاسيس الرقيقة، ولهذا فمن الطبيعي أن يجد الدارس لشعره وأدبه قصائد في الفزل والحب والتأمل الإنساني، والشعر الانتقادي، والأناشيد الشعرية ذات الإيقاعات الغنائية الرشيقة، والمقطعات الشعرية الصغيرة..

والشاعر الشايجي مشغوف بالقصيدة التقليدية/ العمودية ذات البحر الواحد، والقافية الواحدة، لذلك لن تجد لديه قصيدة مبنية على طريقة شعر التفعيلة، أو الشعر الحر القائم على وحدة المقطع الشعري، لا وحدة

الشاعر الشايجي مشغوف
بالقصيدة التقليدية/ العمودية ذات
البحر الواحد، والقافية الواحدة،
لذلك لن نجد لديه قصيدة مبنية
على طريقة الشعر التفعيلة، أو
الشعر الحر القائم على وحدة
المقطع الشعري، لا وحدة البيت،
والذي ينوع ويلون في القافية من
حين لآخر تبعاً للحالة الشعرية
والانفعالية.

لا ترحم ولا تهادن:

في هزيع من بقية ليل

أهه شقت شغاف الظلام

أهه من شاعر يتلظى

قلبه من علة الهم دامي

اترى شوقاً بكى أم ضراماً

شَبَّ فيه من خطوب جسام ص ١٤

ولعلنا نتساءل عن الأسباب التي أدت
بشاعرنا إلى هذه الحالة من الوجد
والحزن، فنرى أن آلام الأمة والوطن،
وقواه التي تفرقت وتبعثرت هي وراء
ذلك كله:

بُعْثِرَت أيا مِنا وقوانا

بيدِ أفَاقَة وانْهزامي

كم من الأوطان باع حماها

بيعة النخاس حرّ الذمام

كل ذا من غيرة تتهاوى

كل يوم في حضيض الرغام

وغدت أحلامنا في سبات

فتولتها غُتاة العُرام

بين أوطان لنا تتنادى

ونفوس وإنياب سقام

كل شيء مات فيهم وولى

ماعدًا ذلاً بهم متنامي ص ١٧

وإذا كنا نتحدث عن الهموم والخطوب التي
تعيشها الأمة، فليس هناك خطب أكبر
وأشد فداحة مما دهم الكويت في الثاني
من أغسطس عام ١٩٩٠، وهاهو شاعرنا
الشايجي، عاشق الوطن حتى الثمالة،
يشدو في المؤتمر الشعبي الذي عقد في
'جدة' قصيدته 'وطني الحبيب'، ليؤكد
مع أبناء وطنه جميعاً أن كل شيء يمكن أن
يفنى ويزول ما عدا حبهم الكبير للكويت:

يفنى الزمان وحيناً لك ما فنى

ومن الهوى ما ليس يدركه الفنا

ليست فحسب قلوبنا لك موطن

فلقد غدت أرواحنا لك موطننا

فالقلب يفنى بالممات وينتهي

والروح تبقى بعد ذلك أزماً

ص ٢١

ثم ينتقل شاعرنا مؤكداً على التضافر
الأمة حول قيادة آل الصباح الكرام، وأن
هذا هو العهد والوعد الثابت والأكيد:

لا نرتضي غير الصباح قيادة

أبد الزمان وإن ذلك عهدنا

وكويتنا كصدورنا لقلوبنا

لا نرتضي عنها بديلاً مسكناً

في تربه خطوات آبائي الأئى

في بحر الهنّام أشجاء الغنى

والبحر هذا عيشنا ومعاشنا

أقدارنا كتبت هنا ومصيرنا

هموم شاعر/ ص ٢٢

عن الشاعر الشايجي، بل كانت تؤرقه
وتقض مضجعه بهومها ومآسيها،
والمؤامرات التي تحاك ضدها، حتى
في وضع النهار. يقول شاعرنا:

'بعد توقيع السلام المزعوم بين
الفلسطينيين والإسرائيليين سمعت
أغنية محمد عبد الوهاب 'فلسطين'
فأثارت في هذه الأبيات:

أخي جاوز الخائنون المدي

وباعوا العروبة والمسجد

فلسطين ضحى بها الأعداء

لأمر حقير لشر العدا

لأمر تراءى كحلم الخدول

يرى في وجوه اليهود الندي

فغض العظام لمن هُشمت

وذاك الشهيد لم استشهدا

وتلك السجون بمن ملئت

وحرّ الجنان لمن قيدوا

ديوان حديث العروبة ص ٢٢٤

وينحو الشاعر منحى السخرية والتهكم
في العديد من قصائده القومية، حين
يرى الحقائق تزييف؛ فيصير الحق
باطلا والباطل حقا، ويفدو العدو
صديقا حميما، نتسابق ونتهافت
للتعزية بموته، كما في قصيدة '
تأبين راين'، والحال كذلك في
قصيدة 'بيريز'؛ فيبعد تفجير أحد
الفلسطينيين حافلات عسكرية في
منطقة صفد، وقتل عدد من الجنود
الإسرائيليين، قام عدد من القيادات
العربية بالاعتذار لبيريز، وتعزيتة
بالقتلى، والاحتجاج على هذا العمل
لأنه يعرقل عملية السلام.

كما نقرأ في قصيدة 'حديث
العروبة'، والتي تحمل عنوان
الديوان الأول هموم كل إنسان
عربي حر وأصيل، اكتوى بنار خيانة
الوطن، والتكرار لترابه وأرضه، بل
وبيعه في سوق النخاسة على
رؤوس الشهداء، والقصيدة حوارية
بين الشاعر والعروبة، ذات شجون
وآلام إلى ما لانهاية لها.

كما نقرأ في قصيدة 'حديث العروبة'
'، والتي تحمل عنوان الديوان الأول
هموم كل إنسان عربي حر وأصيل،
اكتوى بنار خيانة الوطن، والتكرار لترابه
وأرضه، بل وبيعه في سوق النخاسة
على رؤوس الشهداء، والقصيدة حوارية
بين الشاعر والعروبة، ذات شجون وآلام
إلى ما لانهاية لها:

سألت عرويتي عنكم وعني

فأنت ثم قالت: دلك مني

دعوني قد سئمت بكم وجودي

فمن ذا منكمو من لم يخني

لقد باتت ثيابي لبس عار

نسجتم عارها من كل فن

حفظت كرامتي رغم الرزايا

وفي سوق النخاسة باعني ابني

لقد كنت الشريدة بين قومي

وقد كنت القتيلىة قبل حيني

حديث العروبة/ ص ١٤٨

ولم تكن قضية فلسطين العربية بعيدة

يبلغ الشعر الحكمة والتأمل حيزاً
 لا بأس به في الشعر خالد الشابيحي،
 وهذا يدل على نروجه نحو محاكاة
 فلسفة الحياة التي تنطلق أصلاً
 من عقيدة إيمانية السخنة. نعرف
 على خلق الإنسان في هذه الحياة،
 والدوم المنوط به، لتؤدي رسالته
 على أكمل وجه

بدر اليعقوب، ينطلق الشاعر منشداً
 قصيدته 'من وحي الشام':

أفي الشام الأغن تنازعيني

وثغر الشام يبسم في الزمان
 ففي نغماته التاريخ غنى

وفي نسماته ضوع الغواني

ومن يغشاه لا ينفك عشقا

ولا يسלוه بعضا من ثواني

بلاد الشام دعوة كل خير

وأهل الشام شم كالمران

ديوان هموم شاعر/ ص ٧٨

والحال كذلك في قصيدة 'مصر'

والتي ألقاها بمناسبة ذكرى الشاعر

الكبير محمود سامي البارودي في دار

الأوبرا في القاهرة عام ١٩٩٢:

نازعيني يا مصر في حب الوطن

لم تنسني يا مصر ذكراك المحن

وأنا الذي في الشرق عنك مبعد

لكن قلبي في رياضك مفتتن

يا مصر تسرقني إليك خواطري

من بين أهلي والأحبة في العلن

فلقد قرأتك في سطور طفولتي

يقول الشاعر مخاطباً بيريز بمنتهى
 السخرية المريرة:

بيريز.. أخرت العزاء فلم أجد وقتاً
 ملائماً

قد كنت في وقت الصيام،

وذكركم في الصوم آثم

وخشيت ذكرك يوماً

فيضيع مني أجر صائم

أخلفت ركب العرب في

عز المذلة وهو باسم

فاعذر فانت المانع المعطي

على الأعناق قائم

قد جئت أبدي ذلتي

في العذر فأقبلني مسالم

فالسلم أصبح حاجة

كي نستزيد من المغارم

إن العروبة نصفها الإر

هاب والباقي حمائم

ديوان حديث العروبة/ ص ١٢٧

ويحرص الشاعر الشابيحي على انتهاز

كل فرصة سانحة ليتوجه بقصائده

إلى البلاد والعواصم العربية، بأسطا

حبه ومشاعره الأخوية الصادقة تجاه

الأشقاء، وهكذا نجد من عناوين

قصائده 'من اليمن السعيد'، 'من

وحي الشام'، 'مصر'، 'ليبيا'،

السودان'، 'لقاء المغرب'، 'سهرة

في لبنان'...

وبمناسبة زيارة وفد الكويت إلى دمشق

عام ١٩٩٢، برئاسة وزير الإعلام د.

ولقد سمعتك في الصبا لحنا أغن

هموم شاعر/ ص ١١٠

ولا نستطيع في هذا المقام، ونحن نبسط القول في الاتجاه الوطني والقومي عند الشاعر الشاذلي، إلا أن نتوقف بإسهاب عند القصيدة الأكثر أهمية في هذا المجال، 'اللفة العربية' والمقررّة للدراسة على طلبة المرحلة الثانوية، ولا غرابة أن يبدع الشاعر في نظم هذه القصيدة، لأنه يتحدث عن اللفة التي وسعت كتاب الله تعالى، والتي صمدت عبر العصور تتحدى كل المحن والمصاعب والتحديات، التي تستهدف وجودها وتاريخها وأصالتها .

يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

عجب الدهر من صمودي وحزمي

رغم أن الجناة أهلي وقومي

هجروني بغير جرم، ولكن

هي دعوى جهالة دون علم

ما الذي في اللغات ما ليس عندي

وهي مني ومن جنوري وجرمي

من تكونون دونما اسمي وديني

غير عجم على جهالة بهم

ص ١١٧

ثم يتابع الشاعر إشادته باللفة العربية، لفة الحسن والبيان، مؤكدا أنها لفة جاءت لتبقى، وأن الله قد حفظها في اللوح منذ الأزل:

أنا في غرة العروبة نور

وجبين بألف كلم وكلم

إنكم إن أضعتموني تضيعوا

وتبعوا على اغترابي بإثمي

لغة الحسن والبيان وإثمي

في ثراء من البلاغة جم

أنا في اللوح قد حفظت وإثمي

سوف أبقى برغم من قاد ذمي

حين جاء القرآن أبدي بياني

و جلا في بلاغتي كل وهم

إنني آية أتيت لأبقى

وكتاب الإله حفظني وحتمي

هموم شاعر/ ص ١١٨

• شعر الحكمة والتأمل في الحياة

يشغل شعر الحكمة والتأمل حيزاً لا بأس به في شعر خالد الشاذلي، وهذا يدل على نزوعه نحو محاكاة فلسفة الحياة، التي تتطلق أصلاً من عقيدة إيمانية راسخة، تعرف علة خلق الإنسان في هذه الحياة، والدور المنوط به، ليؤدي رسالته على أكمل وجه .

ومثال ذلك ما جاء في قصيدة 'أنا' ، والتي تستعرض حياة الإنسان منذ ولادته وطفولته، ثم بلوغه مرحلة الشباب، فالرجولة ثم الشيخوخة فالموت : إنها دورة الحياة التي يسعى من خلالها لتقديم رسالة حب وخير وإيمان، حتى يفادر الدنيا وهو مطمئن إلى أنه أدى دوره على أكمل وجه:

أتيت إلى الحياة بلا متاع

ولم أملك لها ورقا وحبرا

رعاني الوالدان بما استطاعا

وكانا لي بها حصنا وذخرا

وفي عهد الطفولة نلت حظا

من الأفراح والأتراح وفرا

وما كاد الشباب يزور حتى

تفاقلني ببهجته وفرا

ثم يؤكد الشاعر أن الإنسان يجب أن يكون كريما في العطاء، يحاذر البخل وينأى عن البخلاء، لأن الحياة فانية، ولن يترك فيها سوى عمله وذكره:

وللأيام دولات شداد

نحاول حكمها حزما وصبرا

ومن يبخل بها جهدا ويدلا

فلن يأتيه ما يفي به يسرا

سنتركها ونترك ما جمعنا

سوى ما كان من عمل وذكرى

مآل الناس والدنيا زوال

فمن يبنئ للخلد بها قصرا

هموم شاعر/ ص ٦١

وفي قصيدة "الزمان" يبين الشاعر أن الزمان إذا عبس وقطب، صارت النفس البشرية نهبا للمصائب والرزايا، وحينها ما على المرء إلا أن يلوذ بالكريم، يدعوه حتى يتبدل الشر خيرا، والشقاء سعادة:

إذا عبس الزمان فكل أمر

ترى في طيه مالا يسرا

وتبقى النفس نهبا للرزايا

تكابد همها، والهـم ضـر

و حين تضيق يفرجها كريم

لن يدعوه في الضراء بر

تلوذ به إذا ما الناس شح

وإن عبس الزمان ففيه خير

هموم شاعر/ ص ٨١

وضمن هذا المنحى نجد الشاعر الشايجي يعارض كبار الشعراء، وفي مقدمتهم الشاعر إيليا أبو ماضي،

الذي كانت له فلسفته في الحياة، وهي فلسفة تجسد تيه الإنسان وضياعه في الحياة، ورفضه للمذهبية لأنها . من وجهة نظره . قيد يقيد الإنسان .

فيرد الشاعر الشايجي على أبي ماضي ردا قاسيا قائلا له:

رايتك تدعو الخمر بالفضل والحجا

وتدعو لها خيرا من الملة الفضلى

ترى مذهب الإنسان محض زجاجة

تقيده خمرًا وتضبطه خلا

فبئس الذي تدعو إليه، وإنما

تعاقر فيها الوهم والوهن والذلا

فإن كان للسكير في الخمر ضابط

فإن صحاة الناس قد فقدوا العقلا

هموم شاعر/ ١٢٤

وتبلغ معارضة الشايجي لأبي ماضي ذروتها في قصيدته "طلاسم أبي ماضي"، والتي يعارض فيها قصيدته الذائمة الصيت "لست أدري"، ونلاحظ أن هذه القصيدة هي الأطول عند الشايجي في الديوانين، وتبلغ قرابة مئتي بيت، يقول الشاعر:

قال إيليا أبو ماضي بأشعار وطلسم

ليس يدري كيف دنياه آتاها وهو مرغم

أنت لو تسأل في الحكمة تبدوانت

أحكم

قلت ويحي كيف أبصرت طريقي ؟

لست أعلم

ديوان حديث العروبة / ص ٦٤

شعر الحب

لا تكتمل دائرة الشعر إلا بالحديث عن الحب والفزل، وهل هناك قلب لم تهزه

نسمات الحب والهوى، ولم يساهره
طيف الحبيب، فيحرمه لذيذ المنام،
وشاعرنا الشايعي عذري في غزله،
رفيق في مناجاته للحبيب، وسط آهاته
وأشواقه التي تشب كالنار في الضلوع.
يقول في قصيدة بعنوان 'نجوى':

أيها البدر إذا هلّ حبيبي

فتجمل ثم أقرئه السلاما

قل له إنني أراه كل ليل

فوق أنوارك نورا يتسامى

قل له أشواقه قد أرقتني

ولظاها شبّ في قلبي ضراما

أبعث الروح بأهاتي وشوقي

وفؤادي في دموعي يتهاوى

هموم شاعر/ ص ٤٥

ولعل الطبيعة الساحرة والجميلة تفتح
بوابة القلب نحو الحب والعشق والشوق،
وهذا ما عاشه شاعرنا وجسده في
قصيدة 'سهرة في لبنان'، حيث الليالي
ساحرة الأسمار، والفتنة تأسر القلوب
الرهيفة بسحرها الذي لا يقاوم:

قد ضمنا لبنان في ثيلة

ساحرة الأسمار بعد الأصيل

في ثيلة ضمت بأهدابها

ناعسة الطرف وجفن كحيل

من كل أنثى غادة وجهها

كالبدر تختال بقدّ أسيل

لبنان يزهو هكذا دائما

وكل ما فيه جميل أصيل

هموم شاعر/ ص ٥٢

ويبلغ امتزاج الطبيعة بالغزل ذروته

في قصيدة 'أدب العشاق'، فيرسم
الشاعر لوحة تشكيلية، يتعانق فيها
الصبح بالندى، والياسمين بالنوار،
ويتمازج قطر الندى برقيق الحبيب
يقول الشاعر:

أيا فرحة الأزهار بالصبح والندى

ويا منية يشتاقها كل عاشق

خمائلك الفيحاء في ياسمينها

ونوارها وياسها والزنابق

تماهدها قطر الندى من المزن هائل

كسقى رحيق من ثنايك رائق

وهب نسيم العشق في القلب يومها

فثارت به ذكرى الحبيب المواق

هموم شاعر/ ص ١٣٤

التناص مع التراث الشعري الإنساني

يقيم الشاعر الشايعي نوعا من التناص
مع الموروث الإنساني، كما هو الحال في
قصص 'كليلة ودمنة'، وما فيها من رموز
واسقاطات سياسية؛ حيث الفيلسوف
'بيديا' ينصح الملك 'دبشليم'، ولكن
الملوك لا يقبلون النصيح من العامة، ويوشك
هذا أن يكون سببا في هلاك 'بيديا' لولا
تدخل بعض الحكماء لدى الملك.

يقول الشاعر:

أتى 'بيديا' 'دبشليم' المليك

فقال: أجتت إلى نصحنّا؟

ففكرك بين الرعية ساد

وعرض حتى أساء لنا

فبعض الرعية والمرجسون

يقولون ذمّا عظيما بنا

يقولون ما من قضاء هنا

لغة العرب :

لغة العرب

لغتي لغتي

لغة الأدب

لغة العلم

للإنسان

بعث الله

في القرآن

لغة العرب

ص ٢٢٩

وختاماً لا يسعنا إلا أن نقول إن الشاعر د. خالد الشايجي استطاع في هذين الديوانين الشعريين أن يكون لنفسه عالماً شعرياً جميلاً يميزه عن رفاقه ومجاليه من الشعراء، ولعل الشغف بالشعر الوطني والقومي والعروبي هو العلامة الفارقة والمميزة في أدبه، وهذا يدل على حسه الوطني المزهق، وعمق انتمائه لهذا الوطن الكبير.

الشاعر في سطور

الشاعر خالد عبد اللطيف أحمد الشايجي.

* بكالوريوس إدارة أعمال/ جامعة الكويت ١٩٧٣.

* ماجستير في الإدارة التعاونية/ جامعة سنڌرلاند. بريطانيا

* دكتوراة في الإدارة والتخطيط/ الجامعة الأمريكية. بريطانيا

* كاتب ومذيع ومقدم للبرامج في إذاعة وتلفزيون الكويت

* أمين عام المجلس البلدي/ وكيل وزارة مساعد في بلدية الكويت من ١٩٧٣. ١٩٨٨

* عضو مجلس إدارة شركة المشروعات السياحية من ١٩٨٠. ١٩٨٣

* مدير مشروع مكتبة البابطين المركزية للشعر العربي سابقاً

قم ابطش أو اسرق وكن آمناً

إذا العدل غاب وحزم الملوك

فما الملك أجدران يأمننا

هموم شاعر/ ص ٤٢

الأناشيد الشعرية

يمتاز الشاعر الشايجي بولعه في كتابة الأناشيد الشعرية، ذات الإيقاعات العروضية الخفيفة والمجزوءة، والتي تصلح للإنشاد والتلحين، وهذه الأناشيد منها ما هو موجه للكبار والشباب، ومنها ما هو مخصص للأطفال، ينشدونها في مختلف المناسبات الوطنية والاجتماعية والدينية وغير ذلك.

وهذه الأناشيد نجدها في آخر الديوان الأول ' حديث العروبة '، ومنها: نشيد يا موطني، ونشيد البحر والأجداد، ونشيد حديقتي الجميلة، ونشيد وطن الأمجاد، و من أناشيد الأطفال: صحتي، وأمي وأبي، ونشيد لغة العرب، ونشيد الله جل جلاله.

ونقتطف من نشيد ' يا موطني ' الأبيات التالية:

يا موطني يا موطني

يا موثلي ومسكني

يا ملجئي ومأمني

روحني فـداك

أنت الكريم الأكرم

نفسنا والقيم

والروح منا والدم

كل فـداك

ص ٢٢٢

ومن أناشيد الأطفال الصغار نشيد '

- * رئيس تحرير صحيفة الرأي العام من ١٩٩٢
١٩٩٢ .
- * مدير عام العديد من الجمعيات التعاونية
في الكويت من ١٩٨٩ . ٢٠٠٠
- * مدرس في كلية الدراسات التجارية من
١٩٩٢ . ١٩٩٦
- * عضو رابطة الأدباء في الكويت.
- * عضو جمعية الصحفيين الكويتية
- * عضو لجنة المؤلفات الإبداعية في المجلس
الوطني للثقافة والفنون والآداب من ١٩٨٨ .
١٩٩٣ .
- * عضو المجلس الأعلى في وزارة الإعلام
١٩٩٢ . ١٩٩٥ .
- * نائب رئيس الجمعية الكويتية للدراسات
والبحوث التخصصية سابقا
- * مؤلفاته:
- . كتاب بعنوان: الإدارة التعاونية
- . كتاب بعنوان: الإدارة والتخطيط في دولة
الكويت، تحت الطبع
- . مؤلفات في الرواية والقصة القصيرة.
- . ديوان: حديث العروبة. وديوان: هموم شاعر
- . شارك الشاعر في العديد من الندوات
الثقافية، والأمسيات الشعرية في الكويت
والوطن العربي.
- * مراجع البحث *
- ١ . حديث العروبة . شعر / الكويت ٢٠٠٢ .
- ٢ . هموم شاعر . شعر / الكويت ٢٠٠٨



آداب آسيا

بقلم: آرثر إي. كونست
ترجمة: د. فؤاد عبدالمطلب

تتضمن آسيا ثلاثة تقاليد أدبية عظيمة، وكل واحد منها يتسم بالفنى قبل حلول العصور الحديثة كما هي حال التقاليد الأدبية الغربية. وأحد هذه التقاليد الثلاثة، التقليد الشرق أوسطي الذي يرتبط على نحو وثيق بالتاريخ، والجغرافية، والدين بالنسبة إلى الأوربي، بدءاً بملحمة جلجامش واستمراراً إلى أن يصبح رستم بطل الشاهناماه روسلان عند بوشكين. إن الوريث المشترك للثقافة الإغريقية - السامية هو التقليد الشرق أوسطي ويقع خارج نظرة هذه الدراسة. إن التقليدين الثقافيين الآخرين في آسيا يتصفان بتعقيد وقدم مماثلين. الأول هو تقليد جنوبي آسيا الذي يتركز في وطن الهند الخلاق ويمتد عبر خليج البنغال إلى بورما، وتايلند، ولاوس، وكمبوديا، وماليزيا، وأندونيسيا، وجنوباً إلى سيلان، وشمالاً إلى نيبال، والتبت، وأواسط آسيا. ونشأ التقليد الثقافي الثاني في أودية شمالي الصين وامتد إلى اليابان، وكوريا، ومنغوليا، وتركستان، وفيتنام. إن استمرارية التأثيرات الدولية ومداهما هي كذلك بحيث لا يستطيع أي باحث مقارنة أن يحيط بكل العلاقات الأساسية ضمن تقاليد جنوبي آسيا أو شرقها قبل مقدم العصور الحديثة أو بينها وبين التقاليد الأوربية منذ القرن التاسع عشر. لذلك سيحاول هذا المقال أن يقدم مسحاً واسعاً للمشكلات المحيرة والمزايا الجيدة التي تطرح نفسها أمام المقارن الذي يبدي اهتماماً بالأدب في جنوبي آسيا أو شرقها.

إن بعض الأسئلة التي تظهر هي أسئلة مألوفة لطالاب الأدب المقارن: تلك التي

قد لا يكون المرء مخطئاً فيما لو نظر إلى تشبه القارة الهندية بوصفها متشابهة لتشبه القارة الأوروبية في تطورهما وتنوعهما اللغوي. إن لغات الشمال الصينية العظيمة، الأوردو - الهندية، البنغالية، المراثوية، والكوجواتية، والأوربية، تعود في تطورهما الأدبي إلى العصور الوسطى، عندما استرعى انضمام الغزو الأجنبي والإحياء الديني الانتباه إلى إمكاناتها التعبيرية.

تتعلق بالتأثير، والاستقبال، والوسطاء، والترجمة، والصلة التاريخية. وتقدم أسئلة أخرى نفسها بوصفها إضافات لضرورة مقارنة تقاليد أدبية مستقلة، ومسائل تتعلق بالحقيقة العامة لمفاهيمنا الأوروبية - الشرقية عن الشكل، والهدف، وعملية نشوء الأدب نفسه.

إن المراكز الكلاسيكية للصينية والسنسكريتية في تقاليد شرقي وجنوبي آسيا (على التوالي) تقدم وحدة وترابطاً لقصة التبادل الدولي في آسيا. فحتى اللاتينية والإغريقية لم تستطعا أن تشغلا المكانة المسيطرة ذات الامتياز الملكي التي شغلتها الصينية في مجال نفوذها في الشرق الأقصى. ويعني التأثير هنا تأثير كتاب الصينية على كتاب اليابانية أو الفيتنامية، وليس العكس. وبالفعل يمكن القول

إن العلاقات بين الآداب الأخرى، حتى بين الأدبين الكوري والياباني، قلما ظهرت في التاريخ. والأدب الصيني، مثل الأدب اللاتيني في أوربا عصر النهضة، هو أداة التواصل بين الناس المتعلمين. وإذا كان الأدب الصيني مركزياً في فهم كل أدب آخر في شرق آسيا، فإن ذلك يرجع جزئياً إلى أننا نفني بالأدب الصيني ٢٥٠٠ عام من التطور. إن التاريخ الأدبي الصيني مستمر بسبب الوحدة غير الاعتيادية للغة التقليدية خلال ٢٥٠٠ عام المنصرمة. إن ظهور الآداب القومية حول الصين يتميز بسعي هذه الآداب إلى الخروج عن إطار الصينية بوصفها أسلوباً للتعبير الكتابي وتطويعهم لنظام الكتابة الصيني التقليدي للحاجات المختلفة في اللغة القومية. ومن المؤكد أن الوجود المستقل للأدبين الكوري والفيتنامي إنما هو بسبب وقوفهما في وجه الأمجاد العظيمة للصينية، وهي مقامة عززت من نفسها بإعطاء شكل مكتوب للفن الشعبي الوطني. إن السيد المحترم الكوري أو الفيتنامي سوف يكتب بالصينية، وكأنسان سيقوم بالتعبير عن مشاعره فقط بلغة قومه. وقد زحفت الطرق الصينية في النظر إلى العالم باتجاه الشعر الكوري، وقد أحيا مرات عديدة الاقتراب من الأغنية الشعبية والحياة الشعبية والروح الكورية في الشكل: فكلمتي changga و sijo هما رسمياً وفعلياً كوريتان. إن تاريخ

إلى تجل ذاتي، أو إلى إيجاز، أو إلى فطنة في قراءة قصائد أسرة تانغ الحاكمة جوه - جو (تشوه - تشو) ولوشي (لو - شيه)؟ ألا تظهر أيضا القصائد اليابانية المدونة وجهة نظر نفسية وميل للانقسام إلى وحدات صغرى؟ فإذا كان الأمر كذلك، عنئذ يجب على الباحث المقارن أن يطرح سؤاله ليس بلغة هذه الصلات العامة، لكن بلغة التفصيلات، والتلميحات، والصورة المميزة، وتقنيات الإنشاء.

وإذا ألقينا بناظرنا على تاريخ الأدب الياباني، فإننا لن نفاجأ بعدم كفاية المثال الصيني في تحليل حيوية التطور الياباني المزعوم. أليست البوذية الصينية هي سلف مسرحية النو اليابانية الراقية؟ ألم تجد السيدة موراسكي في سيرة الحياة والنوادر الصينية نماذج لمعق التفكير الإنساني الشديد هي "حكاية جنجي"؟ وكيف كان لأكتاري أن يجد إلهاما من أجل حكايا "أوجيتسو" الساخرة والمؤثرة في بعض الخرافات الصينية المألوفة على نحو لطيف؟

ومهما يكن، فإن تلقي الأدب الصيني في كوريا وفيتنام كان أفضل مما هو عليه في الصين نفسها. أما في اليابان، فيبدو أن التلقي عبر تدفقات مفاجئة حماسية تقصّل بينها فترات طويلة من التمثل والصقل. ومع أن الصينيين كانوا يقدمون أحيانا الخزف الكوري أو السيف الياباني

قبل العصور الحديثة، لم يكن هناك علاقة فيما بين الأدب في جنوبي آسيا وفي تشرقها أكثر من علاقتهم بالأدب الشرق أوسطي أو الأوروبي. والتشيء غير الاعتيادي عن هذه الآداب الآسيوية في القرن العشرين هو على الرغم من وجود الصفات المشتركة بينها في الفترة الحديثة، فإنه تقريبا لا يوجد اتصال فيما بينها.

علاقة اليابان بالصين مختلف: فقد تميزت الثقافة اليابانية منذ القرن السادس بالتوق إلى تعلم ما هو جديد، ودارج، ومفيد. وعلى نحو معادل، فإن اليابان قد قاومت عبر البحر كل محاولات الغزو. كما تسعى اليابان بخطى وثقة نحو التأثيرات الصينية وامتصاصها، ويمكن على حد سواء معاملة الرجل الياباني المحترم بوقار بالصينية واليابانية.

وفيما يخص التشابه العام بين قصص الحب الكورية والفيتنامية (حلم غيم التسعة، كيم فان كين) وقصص الحب الصينية، ولا شك هي وجود ذلك: لكن يبقى السؤال الوحيد هو تحديد أية قصص حب صينية. وفيما يخص دين قصائد التانكا اليابانية القصيرة، فإن مشكلة البحث هي صعوبة التحديد بصورة أكبر. وإلى أي حد نستطيع أن نعزو تذوقا إلى تأثير منظر طبيعي، أو

التي يكون من الصعب لنا عندما
نحاول فهم ما قصد الإغريق
القديمين بمخرجهم أن نظر
باعتان إلى تقاليد الأداء المسرحي
التي التي يضم الحدث والمنشأ
والإغاني كما في مسرح النوا

كجوائز، فإن الغزو الصيني تجاه
الأدب "البربرية" لم يتوقف، لذا ظلَّ
محمياً بجهل ضروري. وهنا مرة أخرى،
الطريق في اتجاه واحد: الصين تعطي،
والآخرون يتلقون ومع ذلك، فإن بعضاً
من أفضل البحوث في الأدب الصيني
قد جرى خارج الصين؛ وأكثر من ذلك،
فإننا ندين للفطرة اليابانية الحريصة
من أجل حفظها العديد من النصوص
الأدبية الثمينة القديمة، خصوصاً
في مجال جنس الرواية. لأن الرواية
الصينية كانت في حالة ملاءمة مشكوك
فيها في الصين، إذ لم تعد أدباً على
الإطلاق، دليل الأصالة التي لا مرأى
فيها للعبقريّة في الرواية اليابانية هي
التي سمحت للكتاب اليابانيين المهرة
أن ينفذوا جماليات الرواية الصينية
من دون ارتباك.

قد لا يكون المرء مخطئاً فيما لو نظر
إلى شبه القارة الهندية بوصفها مشابهة

لشبه القارة الأوروبية في تطورها
وتنوعها اللغوي. إن لغات الشمال
الحديثة العظيمة، الأوردو - الهندية،
البنغالية، المراثاوية*، والكوجواريتية،
والأورية، تعود في تطورها الأدبي إلى
العصور الوسطى، عندما استرعى
انضمام الغزو الأجنبي والإحياء الديني
الانتباه إلى إمكانياتها التعبيرية. وقبل
ذلك، كانت السنسكريتية لغة الحقيقة
في الكتب الهندوسية المقدسة، ولغة
المحاكم، ولغة التعليم، كما شكلت
الأسلوب الأساس للتعبير الأدبي؛ ما
عدا المناطق الجنوبية. وكما في أوروبا،
حيث ازدهرت اللغات الألمانية تعليمياً
على الرغم من وجود ثقافة لاتينية
في الكنيسة؛ كذلك في الهند طورت
اللغات الدرافيدية، والكاندا، والتيلوغو،
ولاسيما التاميلية، أساليب وتقاليد
خاصة بها، على الرغم من المقام المؤثر
للتقافة الدينية السنسكريتية القادمة
من الشمال.

كانت السنسكريتية لغة "تقليدية"،
قديمة وصعبة التغير وثابتة في
قواعدها المتكاملة عبر مدرسة باثيني،
قبل أن تتخذ الحركات الأدبية القديمة
الموجودة شكلها النهائي. لكن من
المفروض أنها كانت لغة حيّة بالنسبة
إلى قرّاء "الفيدا" الأوائل، وربما
كانت كذلك بالنسبة إلى القراءات

* لغة المراثاوين: وهم شعب هندي يعيش في الركن الغربي وإقليم بومباي.

هل بإمكاننا الافتراض أن الرواية يجب أن تتطور حسب الطريقة التي تطورت عليها في أوروبا؟ وهل كان على فوكنر وبروست أن يظهر لنا بعد عقود أو قرون من اختراع تقنيات التعبير عن تعقيدات العقل أو بعد قرون كما يقترح إيان وات في كتابه "تنبؤ الرواية" من إعطاء خطوات بطيئة متزايدة للرواية؟ لماذا تأتي "حكاية جنعي" في بداية التاريخ الأدبي الياباني لا في نهايته؟

معركة البهاراتا العظيمة إلى بيئته المحلية الخاصة، وبأي تأثير؟

ويمعزل عن المصدر الواضح للقصص والحالات، تبقى هناك قضية مختلطة عن نشوء تقنيات وأساليب الرواية. غائمة جداً هي الانتقالات من حقبة إلى أخرى في الأدب الهندي، ومشتت جداً وجود النصوص والوصف الصحيح للنصوص الأخرى، وقد يظل هذا الجانب الأكثر إثارة في التاريخ الأدبي لجنوبي آسيا ميداناً للتأمل المثقف، كما هي الحال في يومنا هذا. وبطرق ما، يمكن أن يُصنع المرء بأن يفغل الأسبقية التاريخية لصالح اختيار شخصيات معينة، مثل كاليدياسا أو أمارو أو

المبكرة للملاحم الهندية. لكن الملاحم السنسكريتية الطويلة: "المهابهاراتا" و"الرامايانا" كما نعرفها هي مجموعات مختلطة من القصة الأدبية وما قبل الأدبية، والحكمة البدائية والمتشفة، والإرشاد الأخلاقي، والمغامرة الشيقية. ولا أحد على ما يبدو متأكد تماماً متى وكيف أُلُفَت (إن عدم وجود تواريخ بصورة بائسة مشهور في التراث الهندي). ومع ذلك فتحن متأكدون أن هذه المقطعات الكبيرة لحكايا ضمن حكايا (فالمهابهاراتا هي الأطول بعشر مرات من الإلياذة والأوديسا مجتمعتان) تحتوي معظم المادة القصصية بالنسبة إلى جنوبي آسيا كله. وعندما كان يجب أن تكون هناك مرحلة تالية، تحول الأدب السنسكريتي إلى أشكال جديدة من الملحمة، إلى مسرح جديد، ولكن هذه وما أتى فيما بعد اكتفى بإعادة كتابة القصص القديمة. لا شيء يمكن أن يكون أبسط بالنسبة إلى المقارن من تحديد مصدر كاميان في الرامايانا وأصل "سكونتالا" لـ كاليدياسا في "المهابهاراتا" لكن التدريب المنير هنا لا يتركز في ذلك الاعتراف السطحي بل في اكتشاف معنى الفروقات. فلماذا الشخصيات في قصة كانادا راما مؤنسنة إلى حد كبير؟ ولماذا يحول الشاعر الجاوي* في القرون الوسطى

* نسبة على جاوة - Java: جزيرة في أندونيسية.

داندين، تُعابير من خلالهم أعمال أخرى بوصفها انحرافات. ومن المشكوك فيه فيما إذا سيمكن العثور على أصل المسرح المُقنَّع أو مسرح الدمى؛ وينبغي ألا تمنعنا هذه الحقيقة المحزنة من إظهار الصلات المختلفة لمسرح الرقص في أجزاء من جنوبي آسيا.

وثمة علاقات بارزة بين الآداب المتنوعة في جنوبي آسيا، وأصل قصص "إيانو" التيلندية من مجموعة قصص بتجي الملاوية - الأندونيسية، مثلاً، أو عمل الشعراء الذين يستخدمون لغتين والمترجمين في جنوبي الهند. والحقيقة إن البوذية في جنوبي آسيا مرتبطة بالبالية*، وليس السنسكريتية، هي أحد أسباب هذا التبادل الأكبر. إن الوصول الأخير إلى شعوب معينة لهذا المشهد الجنوبي الآسيوي: البورميين، والتيلنديين، واللاوسيين - وخدمة الآخرين - مثل المون، والخمير، بوصفهم وسطاء، هو سبب آخر. وتماماً مثلما تقدم البوذية شبكة بديلة من العلاقات متجانسة مع التراث السنسكريتي، فإن الدعوة الإسلامية في القرون اللاحقة ألقت بغطاء من النماذج الثقافية في العديد من البلدان.

ولا بد أن الكثير من المادة القصصية ونماذج النقاش قد انتقل مع البوذية من

جنوبي آسيا إلى شرقها. إن التأثيرات الأدبية القادمة من الهند إلى الصين وما وراءها، الأدبية على نحو مميز، والمستقلة عن تلك الأفكار الفلسفية والدينية الوافدة والتي توسع المخيلة، هي محيرة. فقبل أي شيء، هناك قلة من الباحثين القادرين على مواد متنوعة بصورة كبيرة بلغات مختلفة والتي من المفترض أنها كانت موجودة. ثانياً، فقد قدر كبير من بينات التداخل مع الجزء الخاص بآسيا الوسطى أو ما يزال ينتظر التتقيب عنه. وأخيراً، إن المعرفة السطحية بآداب الهند والصين تُظهر أن العلاقات بينها قليلة نسبياً وبصورة واضحة؛ إن بضعة أحكام أدبية متسعة قد تكون عبثية أكثر من زعم الأوربيين من أن هناك أسلوباً أدبياً "شرقياً" موجود.

قبل العصور الحديثة، لم يكن هناك علاقة فيما بين الأدب في جنوبي آسيا وفي شرقها أكثر من علاقتهما بالأدب الشرق أوسطي أو الأوربي. والشئ غير الاعتيادي عن هذه الآداب الآسيوية في القرن العشرين هو على الرغم من وجود الصفات المشتركة بينها في الفترة الحديثة، فإنه تقريباً لا يوجد اتصال فيما بينها، إن الحقيقة الوحيدة البارزة في الأدب الآسيوي الحديث

* البالية - Pali: لغة الأسفار البوذية المقدسة.

هو أن التأثير الأوربي موجود بصورة شاملة. إن طرح سؤال حول التأثير الغربي في الكتاب الآسيويين الحديثين يشبه السؤال عن التأثير الأوربي الذي يكمن وراء أنطون تشيخوف أو جورج لويس وبورجيس أو شيرود أندرسون. وينبغي طرح مثل هذه الأسئلة على شكل سيرة، وفي البلدان ذات التاريخ التعليمي الحديث والطويل مثل اليابان أو الهند، على المرء أن يكون مستعداً لتضمين التأثير الطوعي الغربي في الكتاب اليابانيين أو الهنود من الجيل القديم.

ومما هو غريب، أنه في الوقت الذي فيه يكون التأثير الأوربي في الآداب الآسيوية الحديثة قوياً وينمو بقوة أيضاً، فإن معظم دراسات التأثير والاستقبال حولت نظرها في الاتجاه المعاكس. وبصراحة، إنه لم يكن هناك أي تأثير أدبي آسيوي في نظيره الأوربي. وإذا ما وجد هذا التأثير فإنه في كتاب لا قيمة لهم، كما في استخدام لافكاديو هيرن للآداب الياباني، أو موجودة بصورة محدودة لدى كتاب عظام مثل مكانة مسرح النو عند دبليوج. بيتس. أو يمكننا الحصول على تبرير متأخر لدافع موجود من قبل، كما هو الحال عندما يحلل إيزنشتين حضور الإعداد السينمائي، والتقطيع، والمسارات

المنفصلة في مسرحية الكابولي* من أجل تأكيد استخدامه السابق لمثل هذه التقنيات في أفلامه. فكتيراً ما تُرجم الأدب الآسيوي واستُقبل بترحيب كبير في كل من أوروبا وأمريكا في غضون العقود القليلة الماضية، ومع ذلك هناك ندرة في وجود نتائج أدبية محددة. وقد كنا سعداء الحظ بأبناء الإرساليات التبشيرية الذين لفتوا انتباهنا إلى الآداب الآسيوية. ولكن تبقى حقيقة أن استخدام الكتاب (والقراء) الأدب الأوربي ذات أهمية أكبر. فلماذا إذن لا تدرس هذه القضية؟ ولماذا هذه الأهمية الكبرى غير واضحة بين الآسيويين الذين يتبعون الاتجاه الحديث (منح جائزة نوبل لـ كاواباتا تدحض هذا الزعم)؟ أم أنه من المفضل أكثر للآسيويين، أن يكتبوا عن التأثير الآسيوي عوضاً عن التأثير الأوربي في آسيا؟

وليس ثمة شيء مقارن على نحو خاص في مدونات رحلات الأوربيين في آسيا (لوتي، وكلوديل، ووينسيسلودو موريس) ولا في مدونات رحلات الآسيويين خارج آسيا (كافو) أو أي مكان في آسيا (طاغور). ولا حتى صينية فولتير مفيدة على نحو مختلف، بالنسبة إلى أهدافنا، أكثر من المواطنين الأسطوريين الذين أسكنهم الإلدورادو**. ويجب أن

* Kabuki الكابوكية: مسرحية يابانية شعبية يصحبها رقص وغناء.

** Eldorado : مكان فيه ثروة أسطورية.

على الفعل المادي، والمضمون الفلسفي،
والوحدة الشكلية.

فإذا نظر أحدنا إلى التأثير المذهل
الذي أحدثته أفكار غربية من مجالات
مناسبة من الأدب في التقاليد
الآسيوية، وسيتبنى أنه لو كان هناك
طريقة مدمرة على نحو معادل (عدم
وجود استعمار) التي من خلالها يمكن
تحويل تدقيق موضوعي لا يُخطأ إلى
تقاليدنا الخاصة. فقد أطلقنا حرية
الرواية والمسرح في تقاليد جنوبي آسيا
من إسارها إلى فضاء الشعر: فمن كان
يعتقد أنه يمكن إنجاز الكثير بالثرثرة؟
وأجبرنا الصينيين على الاحتفال
بروائهم في فن المسرح والرواية. فما
يكون إذن الشعاع الذي في أعيننا؟

وحتى الأنواع الأدبية المريقة والمهيبة
في الصين يجب إعادة التفكير بها.
وبسبب اقتناع عبر ألف عام بنقد يتألف
من تعليقات مستتيرة على نصوص كتب
وانطباعات مهذبة، فإن الناقد الصيني
سعيد بواجب كونه "الناقد" الحقيقي
الأول (بالمعنى الحديث للكلمة) للأعمال
القديمة في أمته. وكم هو مثير أن يكون
المرء في جيل سي.ت. هسيما، وجيمز
جي. وليو، وجوزيف س. م. ولو! وعلى
نحو مماثل عندما ينظر ماكو تو أودا
إلى الجماليات الصينية من خلال تذوق
ناقد جديد، وعندما يعلم برورو ماينر
بما هو جيد في شعر البلاط الياباني
لأنهم يعرفون التعامل مع شاعر ما
وراء الطبيعة من إنكلترا، وعندما يحلل

نعترف بخجل أن الكثير مما يتضوي
تحت عنوان "علاقات الشرق بالغرب
الأدبية" هي ليست أدبية ولا تمت إلى
الأدب بصلة.

بيد أن الافتقار إلى تبادل بناء بين
جنوبي آسيا وشرقي آسيا التقليديين
والغرب يشكل أحد الملامح الواعدة
للدراصة المقارنة لأدب آسيا. لذلك كان
لدينا تطوران مستقلان عن بعضهما
تقريباً لأدب رفيع وتخييلي. إن ضربة
الحظ الموهقة هذه غير متوفرة بالنسبة
لعلماء الأجيال الأوربيين. الآسيويين.
فهما كانت نظريتنا في التاريخ، نحن
الآن نملك الفرصة المناسبة لوضع هذه
النظريات موضع اختبار رفيع ليس مرة
فحسب بل لمرتين. فبعد تصحيحنا
لضيق أفق نظرتنا الأوروبية التوجيه،
امتلكنا القاعدة الاستقرائية الضرورية
لصياغة نظرية أدب أكثر إقناعاً
أيضاً.

وأيضا توجهنا في النظرية الأدبية
الغربية، فإننا نجد نتائج مقدرة
استقرائياً من بيانات أحادية الخط،
وتسلسل الأعمال من الإغريق والرومان
إلى أوروبا وأمريكا الحديثتين. إن
استمرارية وجود النماذج الإغريقية (في
التعليم، والترجمة، المتأصلة في أعمال
لاحقة) قد مال على الأرجح لتأكيد
تحاملاتنا، حتى عندما نتخذ موقفاً
ضدها. وتتزع النظرية الإغريقية أيضاً
إلى توجيه توقعاتنا لما يستطيع ويمكن
أن يفعله الأدب، مع تأكيدها الأرسطي

البطولية والتاريخية، غير مرتبطة بالشكل الشعري وإنما بالنثر؟ هل يمكن النظر إلى أعمال مثل: سلسلة "رجال المستقعات" أو روايات "تاريخ ثلاث ممالك"؟ بوصفها ملاحم نثرية؟ أم على نحو أكثر عمقاً، هل تظهر صلات نبوية تضعها أعمال أخرى بالرغم من كل شيء، مع القصص الشائعة المبكرة؟ وهل يعني ذلك وضعها ضمن النوع الأدبي يفسر مع جين. بينغ مي؟

ثالثاً، ألن يكون من المفيد لنا، عندما نحاول فهم ما قصده الإغريق القدامى بمسرحهم أن ننظر بإمعان إلى تقاليد الأداء المسرحي الحي الذي يضم الحدث والمشهد والأغاني. كما في مسرح النود؟ وبعد أن انتهينا من إزالة حطام قرون من انحلال الانتقائية الهندية، ألم يكن من الأفضل لنا أن نضع المبدأ الأرسطي حول الحدث ذي الحبكة، ومشاهد المعاناة، والشفقة والخوف التي تحدث تطهيراً للمواطن بعد نظرية بهاراتا بأن المسرح هو تسلسل لحالات متنامية، توجد فيما بينها عاطفة مهيمنة، تتضمن تنويعات عاطفية ثانوية تفنن بقدرتها على تمثيل الفعل الإنساني الشامل؟ وخصوصاً إذا كانت المواطن الأساسية في البهاراتا (الفكاهة، والخشية، والكره، والحزن، والشجاعة، والإثارة) تبدو أنها تتضمن عواطف أرسطو ومع ذلك تفسر مسرحيات لم يتطرق إليها أرسطو.

رابعاً، على الرغم من كروتشه، فما

إنفالز الجمال الأدبي السنسكريتي من خلال فلسفة ما بعد عصر النهضة الأوربي وعندما يقوم رامانوجان وكريشنا مورثي بترجمات إبداعية لأنهما تدريباً على التحليل المرفه. فأين القناد إذا، بعد قراءتهم جميعاً في الشرق والغرب، الذين يستطيعون اقتراح شيء لم يجرب بعد؟

أود هنا طرح عدة أسئلة، بعضها تم التطرق إليها مسبقاً (بصورة واضحة أو غير مباشرة). أولاً، ماذا يمكن أن نضع حيال وجود عناصر صياغية في الملاحم السنسكريتية، المهاجاراتا والراماياتا؟ وما تأثير نظرية لورد وباري في النقل الشفاهي في افتراضنا أنهما قاما بجمع موادهما وربطهما ببعض عبر حياتهما؟ وهل القيام بالاستظهار من غير فهم قد خرب البنية الصياغية الصرفة؟ أو هل يمكن الإشارة إلى مقاطع معينة من فترة الاستظهار عبر غياب بنية صياغية حقيقية فيها؟ وكما في ملحمة "بيوولف"، لدينا نص رائع فيه بينات وثيقة الصلة يمكن بواسطتها اختبار فهمنا وتوسيعه لطبيعة الملحمة الشفاهية.

ثانياً، بالنظر إلى افتراضنا حول الأصل المحتمل للنثر الروائي في القصص الشعرية وحول ارتباطات تقنيات الملحمة باحتفالات موت الأبطال وتجوالهم. ولماذا كانت إذن القصص الطويلة المبكرة في الصين، التي تحاول إعادة بناء المفامرات

الرواية بعد العصر الياباني الوسيط، يبدو أن ثمة علاقة بين نمو حياة المدينة المزدهرة المؤكدة للذات وظهور نوع من روايات التشرد، التي فيها حبكة تعتمد على الحصول وفقدان مداخيل ثابتة، وهي شبة على نحو مثير: وهل هناك حقاً صلة بين بوكاشيو وسيكاكو؟ إذا كان الأمر كذلك، فهل يوجد تشابه يندرج في التشابهات الطبيعية في الموضوعات؟

سادساً، وأخيراً في هذا العرض السريع لهذا النوع من المشاريع التي تطرح نفسها أمام الباحث المقارن، اليس من البينات القوية حول الشعر الغنائي من شرقي آسيا وجنوبي آسيا (ومن الآداب الشرق أوسطية أيضاً) ما توحي بأن الشعر الغنائي الذي ليس فيه موسيقى هو شيء لا يستحق التفكير فيه أو على الأقل له علاقة بحقيقة أن الشعر الحديث فقط والمحبوب على نطاق واسع هو شعر فرقة الخنافس ومؤلفي موسيقا البوب الآخرين؟

إن الأعمال الأدبية الآسيوية يجب أن تستخدم بوصفها أموراً مصححة لمزاعمنا الضيقة الأفق. على أي حال، إن الهدف النهائي من الدراسة المقارنة بين الآداب الآسيوية والأوروبية يجب أن تكون وليدة نظرية أدبية واقعية شاملة، لا تستند إلى معرفة أعمال معينة على نحو متبادل من الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والألمانية وبعض اللغات الأخرى، بل يجب أن تستند إلى

زلنا نتوق إلى الفصل بين مناهج الكليات الدراسية وقوائم أفضل الكتب بيعاً على أساس الأنواع القديمة: ماذا نستطيع أن نفعل حيال الخط الرفيع (المزعوم) بين المسرح والرواية، وعندما يقوم الممثل بإلقاء أبياته أو يتحدث عن أفعاله (كما في مسرح النو)، أو عندما يترك أبياته لتلقيها الجوقة؟ أو في مسرح العرائس "بنراكو"، حيث يقوم الراوي وفي مشهد كامل بإلقاء الأبيات التي تصف ما نراه أمامنا.

خامساً، هل بإمكاننا الافتراض أن الرواية يجب أن تتطور حسب الطريقة التي تطورت عليها في أوربا؟ وهل كان على فوكسر وبروست أن يظهر لنا بعد عقود، أو قرون من اختراع تقنيات التعبير عن تعقيدات العقل، أو بعد قرون (كما يقترح إيان واط في كتابه "نشوء الرواية") من إعطاء خطوات بطيئة متزايدة للرواية؟ لماذا تأتي "حكاية جنجي" في بداية التاريخ الأدبي الياباني لا في نهايته؟ وإذا كان من الواجب وضع الأسباب التقنية في المقدمة، فماذا عن اللغة اليابانية التي كان على اللغات الأوروبية أن تنتظر تسعة قرون حتى تبلغها؟ إذا كان الأمر اجتماعياً، فما التشابه إذن بين اليهودي المريض الشاذ جنسياً وبين امرأة هيان القوية المثقفة؟ وهل تمثل الروايات النفسية ذوق الطبقة المترفة؟ الطبقة التي تموت؟

كما تعلمنا من دراسات سيكاكو ونهوض

دون أسباب مفهومة. وما يزال واضعوا النظريات يصدرون "بلاغيات الرواية" العامة أو "أفكاراً عن المسرح"، ولكن القراء سينظرون بلا جدوى إلى إشارات إلى الأدب والنظرية الأدبية الآسيويتين، بغض النظر عن الأدبين التشيكي والروسي. والاستثناءات لهذه القاعدة الجديرة بالذكر يمكن العثور عليها في حقول الفن الشعبي التي تحمل خصائص مشتركة (قارن، السلسلة التي أشرف عليها ستيت تومسون) وعلم اللغات (قارن، جي.لوتز، "دراسة الرموز العروضية" في كتاب سيوك، الأسلوب في اللغة) (الصادر عن جامعة بلومنفوتن، ١٩٦٠)).

وقد كانت دراسات التأثير، والاستقبال، والوسائط، والترجمة، والمصادر جزءاً من التقاليد اليابانية والآسيوية البحثية الأخرى منذ أزمان مبكرة؛ وبالطبع، كانت تركز على الصلات بين أدبهم القومي وبعض الآداب المجاورة أو الكلاسيكية. وقد دُمجت أعمالهم الآن في نصوص وتعليقات معترف بها. إن دراسة العلاقات التاريخية المحسوسة بين الآداب الآسيوية والأوروبية على عكس الملاحظات المذكورة أعلاه على البحث الأدبي العام، هي على حد سواء موثوقة، ومفهرسة على نحو جيد، بقدر ما هي مكتوبة بلغة غير آسيوية. وبعد عمل إيرل ماينر، التقاليد اليابانية في الأدبين البريطاني والأمريكي (الصادر عن جامعة بريستون، ١٩٥٨) دراسة

معرفه تقاليد تخيلية نامية على نحو مستقل. ويجب أن يكون هذا كافياً على الأقل لإعطاء نظرية أدبية صحة على المستوى الوصفي. وإذا كنا محظوظين جداً في اكتشاف تقنيات جديدة وأنواع جديدة من التجارب في الأدب الآسيوي، ومن ثم يمكننا حتى أن نأمل كمقارنين توليد أنواع من الأدب غير معروفة في الآداب الآسيوية والأوروبية على حد سواء أيضاً.

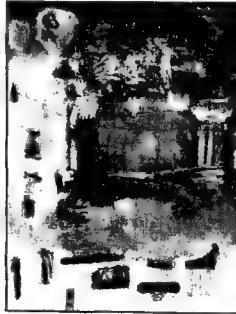
ملاحظات

يجب أن ينتبه الباحثون المستجدون في حقول الدراسات المقارنة بين الآداب الآسيوية إلى أن تغطية المواد في أعمال من المفترض أنها جادة، مثل الموسوعات الأوروبية المعترف بها، وقوائم مصادر الأدب المقارن، وقوائم مراجع مجلة رابطة اللغة الحديثة، ونظريات الأدب لا يمكن الاعتماد عليها تماماً حتى عام ١٩٦٥ أن يعلموا أيضاً أن قوائم الأعمال البحثية السنوية في "مجلة الدراسات الآسيوية" لا تحتوي منشورات لباحثين يفضلون الكتابة بلغة آسيوية. إن الأثر المخزي الذي خلفته الفترة الاستعمارية من غير المحتمل أن يتوقف في المستقبل القريب فأول موجز عام للمعرفة الأدبية التي تغطي حيزاً لا بأس به لآداب آسيا كان "موسوعة الشعر وفن الشعر" التي حررها أليكس بريمنغر (الصادر عن جامعة بريستون، ١٩٦٥). وتغطية آداب آسيا في أعمال أخرى عامة هي غير متوازنة، وسطحية، ومتحيزة من

مسحية تاريخية نموذجية.

الأولية باتجاه توسيع نظرية الملحمة الشفاهية يمكن العثور عليها في أعمال مبكرة مثل كتاب جان دو فريز، الأغنية البطولية والأسطورة البطولية (أوترشت، ١٩٥٩ ، أوكسفورد، ١٩٦٢)، وتتضمن الأبحاث الأخيرة التي ضمن هذا الخط كتاب لكيلاسباتي، الشعر التاميلي البطولي (أوكسفورد، ١٩٦٨) وأطروحة دكتوراه أعدها سي. هـ. وانغ حول نظرية الصياغة لدى شي جينغ (بيركلي، ١٩٧٠). وحسب معرفتي، لم ترد حتى الآن تطورات مهمة في النظرية الأدبية من تبادل المعرفة مع التقاليد الأوروبية الآسيوية، ولكن المرء يجد مسبقاً اقتراحات رقيقة مثل تلك التي وردت حول المفكرات، والروايات، والحبكات في كتاب إيرل ماينر، المفكرات الشعرية اليابانية (بيركلي، ١٩٦٩).

إن الأعمال الصادرة مؤخراً التي تستخدم تقنيات نقدية غربية حديثة من أجل توضيح التقاليد الآسيوية هي: جي. وليو، فن الشعر الصيني (شيكاغو، ١٩٦٢)؛ روبرت ر. هـ. برور ، إيرل ماينر، شعر البلاط الياباني (ستانفورد، كاليفورنيا، ١٩٦١)، س. ت. هسيا، الرواية الكلاسيكية الصينية: مقدمة نقدية (نيويورك، ١٩٦٨) ماکوتو أودا، زيمي، باشوبييتس، باوند: دراسة في فن الشعر الياباني والإنكليزي (هينغ، ١٩٦٥)، دانييل هـ. إنفالز، ملاحظات تقديمية لفيدا كارا، مختارات من شعر البلاط السنسكريتي (كمبردج، ماساشوسيتس، ١٩٦٥)، أ. ك. رامانوجان، المشهد الداخلي: أشعار الحب من مختارات تاميلية كلاسيكية (بلومفغتون، ١٩٦٧). إن التحركات



مصادر السورالية..

حضور الخارق

ترجمة وإعداد: أمين صالح
(البحرين)

الواقع

إن رؤيتنا الفطرية للعالم ليست نهائية بل تعتمد على تأويل واحد فقط، هو التأويل العقلي، المنطقي.

نحن عادة ننظر إلى سطح الأشياء، وندرك المحسوس وحده. الأشياء المادية، التي نتعرف إليها الحواس، تشكل العالم الخارجي. أما الوقائع النفسية التي تنقلها المخيلة، مثلاً، فتظل عناصر واقعية من الحياة الشخصية. إن هناك حياة روحية لا تدركها الحواس، والفنان الذي لا يؤمن بثنائية العالم هو الذي يكشف عن وجودها.

لقد رفض السورياليون الواقعية التي تنظر إلى الواقع من زاوية عابرة، ناقصة، وغير صافية. كما ناهضوا الواقعية الاشتراكية التي اعتبرها أندريه بروتون "وسيلة استئصال أخلاقي".

الواقع، في نظرهم، ليس ثابتاً، ساكناً، ممثلاً لقوانين لا تتغير... بل هو في حالة حركة، حيث يعاد وضع جميع المفاهيم موضع التساؤل باستمرار، وحيث يصبح الفنتازي مألوفاً ويومياً.

أرادوا تقديم رؤية للواقع بأعين جديدة، مترعة بالدهشة، ساعين إلى تجاوز التناقضات، واكتشاف وحدة عاطفية بين عالمي الواقع وما فوق الواقع.. ولا يتأتى ذلك إلا باختراق قشور الواقع وبلوغ ما يعتبره لوي أراغون "علائق أخرى

في التجربة الشعرية السورية، لا يلعب العقل إلا دوراً صغيراً لكن ليس تافهاً أو جديراً بالإهمال، فالعقل يؤدي دوراً منظماً في جلب المدحش إلى سطح الوعي. بالتالي، السورية ليست - كما يعتقد البعض - حركة لا عقلانية، متحررة من كل رابط، ولا هي حركة عقلانية محضة، بل هي تقع في الوسط بين العقل والغريزة أو الحدس.

غير الواقع يلتقطها الفكر وهي مهمة، كالصدفة والوهم والغربة والحلم. هذه الأنواع المتعددة مجتمعة في نوع جذري واحد هو الفوق واقعية“.

في هذه النقطة أو الموضع - ما فوق الواقع - تندمج كل المفاهيم معاً، ويتشكل الأفق المشترك للأديان والسحر والشعر.

السورية ليست أسمى من الواقع، ولا هي توجد خارجه. كما أن النفاذ إلى ما وراء الواقع ليس هروباً من الواقع بل هو اندماج مع واقع الإنسان الآخر عبر الخيال والحلم والرؤيا.

الوعي واللاوعي

ما هو الوعي؟.. في أحد مستوياته، هو حالة الذهن اليقظة، العقلانية، المنطقية، التي تساعدنا على الفهم وتادية وظائفنا في حياتنا اليومية.

السورية، من ضمن تعريفاتها العديدة، هي طريقة إدراك لحقائق لا يمكن إدراكها بالمنطق أو العقل. إنها تنظر إلى الإنسان في وحدة كاملة بين الوعي واللاوعي، بين المرئي والمرئي، وذلك عبر استكشاف اللاوعي من طريق الحلم والخيال والهديان والتنويم، مستفيدة من اكتشافات فرويد التي ترى أن اللاشعور هو جزء أساسي من الحياة النفسية.

من خلال سبر اللاوعي، واللا مرئي، تسعى السورية إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان، وتعمل على توسيع حدود الوعي والمعرفة.

إن مفهوم الفن، عند السوريين، مرتبط بظاهرة اللاوعي في تفاعله الخلاق مع الوعي. لذلك لديهم اعتقاد راسخ بأن، في موازاة الطريق نحو الكشف الشعري، العقلانية ليست سوى عائق يعمل على إبطاء التقدم. وفي التجربة الشعرية السورية، لا يلعب العقل إلا دوراً صغيراً لكن ليس تافهاً أو جديراً بالإهمال، فالعقل يؤدي دوراً منظماً في جلب المدحش إلى سطح الوعي.. بالتالي، السورية ليست - كما يعتقد البعض - حركة لا عقلانية، متحررة من كل رابط، ولا هي حركة عقلانية محضة، بل هي تقع في الوسط بين العقل والغريزة أو الحدس.

يقول ماكس إرنست: "الهدف ليس الحصول على منفذ لما تحت الوعي

انطلاقاً من هذا، كان بودليير يرى أن وظيفة الشعر، والفن عموماً، هي استخدام معطيات الكون بحرية لإقامة علاقات جديدة بينها. ويرى أن على الفنان ضرورة إعادة خلق العالم بصورة ما، أو على الأقل، أن يفرض عليه نظاماً جديداً قادراً على تحويله.

الخيال - حسب بودليير - ليس نزوة عابرة بل "وظيفة أسمى بكثير.. تحتفظ بعلاقة بعيدة مع هذه المقدرة السامية التي يتصور بواسطتها المبدع، ويخلق ويصون الكون."

في موضع آخر، يقول بودليير: "فيما الخيال يبدع العالم، فإنه يحكمه أيضاً. الخيالي ليس قوة غامضة، مهما بلغت حريته، بل يتضمن في البداية جذراً واقعياً لأنه يستقي من الأشكال الخارجية هيئة الصور التي تظهره للفكر. الخيال، كما يقول الاسباق هاولي في كتابه "عصر السورالية": "ليس تلك القوة التي تمكن الشاعر من خلق الصور والتأليف بينها فحسب، لكنه كذلك القوة التي تتغلغل عميقاً لاكتشاف الاعتقاد القديم بوحدة الكون. إنه القوة القادرة على استنفار القوى اللاشعورية التي تروي حكاية هذا الاعتقاد."

المخيلة، التي يحملها كل منا في ذاته، وحدها قادرة على اختراق المحظور، وعلى إتاحة الفرصة لنا لدخول أماكن لا يمكن الدخول إليها إلا برفقة المخيلة. ويزعم البعض أن الإفراط في الخيال هو وحده الذي يؤدي إلى إدراك عمق الواقع.

أن تكون خلاقاً يعني أن تكون خاد الملاحظة ومتسماً بالنبض هذا بدوره نشاط خلاق وإبداعي السورالي يبنى واقعته على صحة والتحررية ملاحظات وتركيبات مخيلته الخاصة السورالية، وقبلها الرومانسية، اللاتات بساطة الخيال، وأعطت أهمية كبيرة إلى حرية التخيل.

وتلوين مضمونه بطريقة وصفية أو واقعية، بل ليس حتى الحصول على عناصر مختلفة للوعي أو بناء عالم خيالي من هذه العناصر. إن الهدف هو إزالة الحواجز الطبيعية والنفسية بين الوعي واللاوعي، بين العالمين الداخلي والخارجي، وخلق واقع أسمى تكون فيه العناصر الواقعية واللا واقعية، والتأمل والعمل والوعي واللاوعي، متجمعة ومختلطة لتسيطر على كل مظاهر الحياة.

المخيلة

في مقالة نشرها شارل بودليير في ١٨٦٩، قال: "الكون المرئي بأكمله ليس سوى مستودع صور وعلامات سوف يمنحها الخيال مكاناً وقيمة نسبيتين.. إنه ضرب من الطعام الذي يتوجب على الخيال أن يهضمه ويحوّله. كل قدرات النفس البشرية يجب أن تكون خاضعة للخيال الذي يصادها كلها في الوقت نفسه."

يعتقد السورياليون أن سر كل عملية خلق يكمن في حالة الحلم التي تمثل أبهى نقطة في التجربة الذي يمكن أن يتوصل إليه الفكر البشري. ويعتبرون الحلم المنطلق في عملية الخلق الفني، والمادة الأولية للغة الشعرية، إذ تتحول طاقات الحلم المكتوبة إلى ظاهرات ظاهرة للشعر وقد وضع بروتون، في البيان السوريالي، أهمية الحلم في العملية الفنية كما في ميدان الفعل الإنساني وتحويل العالم.

بسلطة الخيال، وأعطت أهمية كبيرة إلى حرية التخيل، وإلى التحقق الفردي إزاء القوى المستبدة المنبثقة مباشرة من المجتمع الذي وضع قيمه في شكل مخيب من أشكال المادية. إن جوهر الشعر السوريالي، في صلته الحميمية بالمشهد، يستقر في موضع ما من التحرر التخيلي. ويتخذ الشعر شكلاً معيناً أمامنا عندما تكون مخيلتنا محفزة.

لقد دعا بروتون، في بيانه السوريالي الأول، إلى "العودة إلى منابع المخيلة الشعرية، وما هو أكثر من ذلك.. أن نبقى هناك". وكتب أيضاً، أنه إلى المخيلة وحدها يسلم نفسه دون خشية من أن يكون مخطئاً.

أما إيلوار فيؤكد بأن المخيلة ليس لديها

الخيال يحزّر الإنسان من الزمن والمكان والقوانين القمعية لعالم يوجّه الإنسان ضدّه "حرب استقلال" .. على حد تعبير أندريه بروتون. إنه يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي، وإضفاء بُعد أو خاصية جديدة على الأشياء.

ليس لهذا الخيال - وفق المفهوم السوريالي - أية علاقة بالوهم وأحلام اليقظة، إنما هو الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع. فالسوريالي يحاول، بقوة الخيال، أن يصل إلى المجهول لرؤية ما لا يرى وسماع ما لا يُسمع، ويتمكن - عبر المخيلة - من إعادة تشكيل الأشياء، وخلق علاقات جديدة من عناصر متباعدة.

إن السورياليين، في محاولتهم لإخضاع العقل والمنطق للخيال، يفتحون أفقاً غنياً بالصور والفتازيا، داعين إلى تخطي العالم الذي تحرّكه المصلحة المادية للوصول إلى عالم السحر والغرابية.

المخيلة تلعب دوراً كبيراً وأساسياً في تأويل الفن. الفنان يحتاج إلى المخيلة لتصوّر شيء من اللاشيء، والقارئ - المتفرج يحتاجها من أجل تأويل الفن وجعله تجربة ملموسة.

أن تكون خلاقاً يعني أن تكون حاد الملاحظة ومتسمّاً بالتبصر، هذا بدوره نشاط خلاق وإبداعي. السوريالي يبني واقعه على صحة وشرعية ملاحظات وتركيبات مخيلته الخاصة.

السوريالية، وقبلها الرومانسية، أشادت

يكمن وراء نطاق الفيزيائي.. الخفي عن أعيننا.

من أجل إدراك الأنماط التي تحتنا، من الضروري فهم كل المستويات في النفس، ولبولوج ذلك علينا الإصغاء إلى الرسائل التي تبعثها النفس إلينا عبر أحلامنا.

أثناء النهار، يكون انتباه الوعي أو الشعور مركزاً على الجانب الموضوعي من الحياة، العالم المادي، ومن ضمنه الجسد المادي ونشاط حياتنا الخارجية. في الليل، عندما يهجم الجسد ويرتاح، تنتقل بؤرة الوعي إلى المستوى الذاتي.

هذا العالم الذاتي، الباطني، كان حقلاً حكرًا على الصوفيين والفلاسفة لأن ليس من السهل ملاحظته ورصده كما العالم الخارجي الذي نستطيع دراسته عبر حواسنا. إن حاسة البصر أو السمع أو الشم أو الذوق أو اللمس لا تستطيع أن ترافقنا أو تتبعنا حتى عالمنا الداخلي. بالتالي، نحن لا نستطيع رسمه بالتفصيل مثلما نفعل مع العالم الخارجي. ليس لدينا أسماء أو رموز لكل ما يتموج أو يترقق في المنظر الطبيعي الخاص به. إنه يكشف عن تضاريسه، عن محتوياته وموجوداته من خلال المجازات والاستعارات فحسب. بهذه الطريقة، كل ما هو موجود في العالم الخارجي يصبح تمثيلاً لواقع باطني في النفس.

الحلم غوص في الطبقات العميقة من اللاوعي، وإطلاق للطاقات اللاواعية التي يعبر عنها. الحلم هو المكان المثالي

”غريزة المحاكاة“، ويصفها بـ ”الكون الذي بلا رابط ولا خالق، بما أنه لا يكذب أبداً، بما أنه لا يخلط أبداً بين ما سوف يكون مع ما كان.“

إن فترة الخيال تكمن في انطلاقه، العنيف أحياناً، من المعايير والقواعد التي بواسطتها نحن - على نحو معتاد ومألوف - نقبل بأمور معينة بوصفها حقيقية، ونرفض أخرى لكونها توجد خارج عالم الواقع. إن الخيال لا يأتي لتكذيب الواقع أو إثبات تفاهته، بل للنفاذ إليه وإخصابه.

السوريالية تعمل على تسهيل التداخل بين الواقع والخيال، على توظيف الخيال لصالح تخطي الواقع القائم انطلاقاً من هذا الواقع، ومن أجل تحقيق غاية صريحة هي ”اكتشاف أبعاد جديدة لعقل الإنسان وحساسيته وانفعالاته“.. كما يقول الاسبافولي.

الحلم

الحلم، حسب إريك فروم، هو المجهز الذي من خلاله ننظر إلى المصادفات أو الأحداث غير الواقعية، المتوارية في نفوسنا.

إذا كان الحلم حدثاً نفسياً، فما هي النفس؟

النفس مفردة استخدمها الإغريق لتسمية المستويات الثلاثة من الوعي الشخصي. هي المرادف لكلمة anima في اللغة اللاتينية، و soul (النفس) في اللغة الإنجليزية.. وهي كلمة تشير إلى شيء ما وراثي (ميتافيزيقي).

للبحث عن الروابط الخفية بين الذات وما تراه وما لا تراه، وحيث يتصل الإنسان بعوالم خفية.

الحلم هو أوسع الحقول حيث لا حدود لانفلات الفرد، حيث الصور رموز للحياة الفريزية الدنيا. وفي الحلم يجري كل حدث حسب رغبات الفرد الحميمة، إنما على معطيات وهمية. إن عقل الحالم يكون قائماً تماماً بكل ما يحدث، وكل شيء يبدو سهلاً وطبيعياً. ها هنا تتعدم الإرادة، تزول القوانين والمقاييس المنطقية والعقلانية، و يجد الإنسان نفسه في عالم خاص، عالم من الصور الداخلية والمغامرات الخارقة التي لا يحكم على تناقضها إلا في حالة اليقظة، وفق منطق ضيق ومحدود. عند اليقظة، حين يتم القلب على حالة النوم، تستعيد رقابة الوعي هيمنتها وحقوقها، تصفح عن كل ما فرض عليها أثناء فترة عجزها، وتقوم بتحيته.. وما يؤكد هذه الفرضية، السرعة التي يتم بها محو الحلم من الذاكرة.

إذا انفصلنا عن الواقع (الذي نتحرك فيه مدفوعين بمصلحتنا المباشرة فلا نجتزئ سوى الوقائع التي تقيننا.. كما يرى برجسون) وأغمضنا عيوننا، فإننا ننقل إلى كون من الصور والذكريات يحملنا خارج كل منطق. هذا الكون - حسب فرويد - مقر الرغبات اللاواعية والسرية، وفي بلوغ الفرد هذا الكون يتوصل إلى وعي قوي لذاته الداخلية.

الحلم يقدم للإنسان واقعا جديدا، أكثر إثارة، يتيح له القيام بمطابقات جديدة بينه وبين الوجود، ويفتح أمامه أبعادا جديدة.

يقول ميشيل كاروج: "الحلم هو النقطة الهندسية التي تتلاقى فيها أصعدة الواقع السايكوفيزيائية والواقع الخارجي والواقع فوق العادي، وغرابته لا تتجم إلا عن كونه يقوم بعمليات لصق حقيقية بين هذه الصور المتباينة.. فهو يزودنا بفيلم عن منطقة متعددة الجوانب، مترامية الأطراف، في ضرب من الفوضى هي مع ذلك تنظيم إضافي مع زيادة في التعقيد. هذه الفوضى تنجم في الحقيقة عن تقصير في تربية عيننا الداخلية ووعينا، اللذين لا يقويان على تمييز الأصعدة المختلفة والتضاريس والمعاني. ولا يزال الناس حيال عوالم الحلم في موقع الأطفال نفسه إزاء صور العالم الخارجي التي لا يحسنون تصنيفها وتبيين موقعها وتفسيرها".

لقد اكتشف فرويد، عبر الاستقصاء السيكولوجي، أن جذور الحلم تكمن في اللاوعي، وأدرك أن الأحلام هي الطريق الملكية لدراسة اللاوعي، ذلك لأن رغباتنا الأولية، اللاواعية، لا تظهر نفسها إلا في الأحلام. التعارضات والتناقضات هي، كما يعتقد فرويد، نتيجة للصراع من أجل الهيمنة بين الأنا ego والهذا id. وحسب تقسيم فرويد، هناك أحلام واضحة معقولة، تبدو مستعارة بصورة مباشرة

الفردانية للمرء لأنها رسائل موجهة ومكيفة وفق حاجة معينة للفرد.

السورياليون لم ينظروا إلى الحلم بوصفه ملجأ يقع وراء حدود عالم عاجز عن إرضاء الفرد، بل نظروا إليه دائماً بوصفه حافزاً للفرد، وبحثوا فيه عن مفتاح إلى عالم لا مرئي ومجهول.

إن الحلم، هذا الجزء العظيم من النشاط السيكولوجي، ظل مهملاً إلا في أحوال قليلة، حتى جاء السورياليون (ومن قبلهم الرومانتيكيون) ليروا في حقل الحلم واقعا أوسع من حقل اليقظة. فقد اعتبر أندريه بروتون الحلم وسيلة الدخول إلى الذات وصولاً إلى المعرفة العليا "لكن الإنسان لم يكتشف نعمة هذا الوصول بسبب غرقه في متاهات الجحيم".

في البيان السوريالي الأول، يشير بروتون (الذي عرّف الإنسان بأنه ذلك الحالم المطلق) إلى أن "مجموع فترات الحلم ليس أدنى من مجموع فترات الواقع، أو لنقل، فترات اليقظة". ويؤكد أن للحلم إحياءات يحملها إلينا لكننا نشيح عنها. ويتساءل إن لم تكن الأحلام، في كل ليلة، مكملة لبعضها البعض بدقة، وأن الذاكرة لا تبقي لنا إلا نفث أحلام لا أحلاماً كاملة. هذا ما عبّر عنه سلفادور دالي عندما قال في "المرأة المنظورة": "نهاراً، نبحث على نحو لا واع عن الصور الضائعة في أحلامنا. لذا، حين نجد واحدة منها، نظن أننا عرفناها، ونتهم أن مجرد إيجادها يعيدنا إلى الحلم من جديد".

من حياتنا النفسية الواعية، وهناك الأحلام المعقولة التي لا يكف معناها - رغم وضوحه التام - عن إدهاشنا، وهناك الأحلام التي تقتدر إلى المعنى والوضوح معاً، الأحلام المتفككة، الغامضة، المبهمة. هنا تصادف الألفاظ التي لا سبيل إلى حلها إلا إذا جرى استبدال المضمون الظاهر بالمضمون الكامن.

التفسير الطبي، المعاكس جندرياً لرأي الفلاسفة أو الفنانين، لم يقرب أي قيمة للحلم بوصفه ظاهرة نفسية، فهو في رأيهم ينجم عن إثارات جسمانية وحسية تأتي إلى النائم من العالم الخارجي ومن أعضائه الداخلية على حد سواء. على هذا الأساس يكون مضمون الحلم عارياً من كل معنى، وعصياً على كل تأويل. أما تفسير الإشارات والرموز التي تميز الحياة الحلمية فيكمّن، حسب هذا الاعتقاد، في النشاط غير المتساق لمجموعات معينة من الخلايا تظل في حالة يقظة في الدماغ تحت سلطان تلك الإشارات الفيزيولوجية، بينما يلبث باقي الجسم غارقاً في النوم.

فرويد يعارض هذا التفسير ويرى بأن "من الخطأ ألا نرى في الحلم سوى ظاهرة مادية عديمة الأهمية بالنسبة إلى علم النفس، ولا علة لها سوى النشاط الدائب لبعض مجموعات الخلايا أثناء الرقاد". مؤكداً على أن الحلم يعمل ضمن سيروية نفسية، وأن الأحلام أساسية لتنمية النفسية

لقد كان بروتون يرى أن أهم ما في الحلم هو ما لا تحتفظ به الذاكرة بعد الاستيقاظ، بالتالي فإن المهمة الأساسية هي استعادة ذلك الجزء المطمور وإخضاعه لامتحان منهجي. في كتابه "الأواني المستطرقة" (١٩٣٢)، المهدى إلى فرويد، يتصور بروتون الوجود بوصفه مركبا من وعائين، الحلم وحالة اليقظة، وهما على الدوام متصلان ببعضهما ويساهمان في كثافة بعضهما البعض. هو لم يلاحظ الانقاد الإضافي للذهن فحسب، بل السرعة الأشد للفكر في الحلم.

في رصد تأثير الحلم على الصور المجازية، اكتشف بروتون النموذج نفسه من انزياح المواد والأشياء، والكثافة اللفظية في حلم - فكر الشاعر مثلما لاحظ فرويد في حالاته السريرية إضافة إلى أحلامه الخاصة. بروتون، في هذا الكتاب، أعطى فرويد الفضل في كونه أول من طرح هذا السؤال: ما الذي يحدث للزمن والمكان ومبدأ السببية في الأحلام؟

لكن السوريينيين شعروا بأن فرويد كان متحفظاً أكثر مما ينبغي في تأويله للأحلام. واستهجنوا حقيقة أنه أنكر وجود الحلم النبوي أو الرؤيوي. الحلم كتأويل سريري، تحليلي، لحل الشخصية - والذي كان فرويد مهتما به على وجه الحصر - هو شيء يتصل بعلم النفس، لكن الحلم، كشكل من أشكال الأدب والفن، لا يمكن تسويغه ما لم يكشف أيضاً عن اتحاد شخصية

الفنان: توافقه مع مستويين من الواقع لا يعود متسماً بالتناقض حسب ما هو متصور.. وهذا ما أوحى به فرويد، على نحو غير مقصود، كما يشير بروتون، إذ أن فرويد "دون معرفته بذلك، وجد في الحلم مبدأ التوفيق بين الأضداد أو النقيض".

إن نقطة الضعف الملحوظة عند فرويد كانت، على وجه التحديد، حقيقة أنه وضع حاجزاً محدداً بين العالم الخارجي وتجربة الحلم، ولم يكن وافياً في إظهار تأثير التجربة الواعية على الحلم. السوريينيون أرادوا المضي خطوة أبعد ويظهروا تأثير حالة الحلم على الوعي. ويبرز بروتون تقدم الشاعر على العالم النفسي مقتبساً من فرويد نفسه الذي قال: "الشعراء، في معرفة الروح، هم معلمونا، ذلك لأنهم ينهلون من ينباع لم يكتشفها العلم بعد".

إن عالم الحلم وعالم الوعي، من وجهة نظر سوريلية، هما في تداخل أبدي. الوعي حاضر في الحلم، لهذا السبب يقدر المرء أن يتذكر أحلامه. اللاوعي حاضر بدوره في اليقظة، ويمارس تأثيره حتى في أكثر الأنشطة عقلانية. الحلم واليقظة لا يشكلان عالمين منفصلين جذرياً بل يمثلان القطبين الرئيسيين في ما يسمى بعلم اليقظة.. وهي الحالة التي تفرض نفسها علينا في حياتنا اليومية.

السوريلية لا تسعى إلى التضحية باليقظة لصالح الحلم، بل تريد إزالتها في تأليف جديد وحسي بين القوى التي

حدود النوم، إنما منطقة مفتوحة تتصل بالحياة اليومية وبعوالم ما فوق الوعي في آن، وتضيء الجوانب المظلمة من الإنسان.

اهتمام السوريين بالحلم ليس نتيجة رغبة في الهروب، أو إعتاقاً للروح من قيودها الدنيوية، بل التوجّه نحو النقطة العليا التي تجمع اليقظة والحلم، الوعي واللاوعي، والبحث عن وسائل اتصال اليقظة بالحلم، والرغبة في تحويل طاقات الحلم لصالح الإنسان. إنه الجزء الأكثر حضوراً في الحياة والأكثر تعبيراً عن حقائقها.

يتساءل بروتون: "ألا تشبه الحياة الحلم في أغلب الأحيان؟ ومن ذا الذي يضع حداً فاصلاً بين هاتين الحالتين، فتبدو إحداهما منتمية إلى عالم صنعناه نحن، والأخرى تنتمي إلى عالم مادي جداً؟"

وهو يستنتج أن "عالم أحلامنا يظل واقعياً في لحظة شعورنا به بمقدار واقعية العالم الواعي" وبناتنا "نعيش مثلما نعلم". ويتساءل أيضاً "السنا نعيش في الحياة النهارية أحياناً كأنها في الحلم؟"

بروتون يرى أن حالة الحلم هي الأكثر قرباً إلى الفكر الأصلي وإلى طبيعة الإنسان العميقة. وهو لا يعتبر الحلم مفتاحاً لعالمنا الداخلي فحسب، بل يؤكد على الاكتشافات التي يأتي بها الحلم. في كتابه "الأواني المستطرقة" يقول: "بالذهاب من المجرد إلى الملموس، من الذاتي إلى الموضوعي، متبعين الطريق

تعمل في اليقظة وفي الحلم لخلق حالة أسمى.. أو كما يصرح أندريه بروتون في البيان السوريالي قائلًا: "إنني أعتقد بقرب ذوبان هاتين الحالتين المتناقضتين في ظاهرهما، غنيت الحلم والواقع، في نوع من الواقع المطلق أو فوق الواقع.. إن جاز القول".

يرى السورياليون أن الواقع ليس سوى جزء صغير من اللغز الذي يغلف الحياة البشرية، ولا ينبغي رفض أحد أكثر وجوه الواقع إثارة: الحلم. فالحلم ليس نأياً عن الواقع بل هو امتداد له أو اقتراب منه، أو بالأحرى هو كشف له. الحلم الذي يتقدّم بالواقع، يلقي بدوره ضوءاً جديداً على الواقع.

بالتالي فإن الحلم يصبح وسيلة للمعرفة ولإثراء التجربة الإنسانية، ويجب تحليله على هذا الأساس ومن هذه الزاوية. إنه وسيلة للاتصال مع القوى الخلاقة في الكون.. وكما يقول بيير ريفردي: "لا أظن أن الحلم نقیض الفكر. ما أعرفه منه يجعلني أميل إلى الاعتقاد بأنه ليس إلا شكلاً من الفكر أكثر حرية وأكثر خصوصية".

السورياليون اتخذوا من الحلم منطلقاً أساسياً في بحثهم عن الحقيقة الإنسانية. إنهم يؤكدون على إمكانية توظيف الأحلام في تحرير الإنسان و"حل مسائل الحياة الجوهرية والمشكلات الأساسية" عبر ما تفتحه من آفاق تتخذ قنوات عدة من بينها الرؤيا الشعرية. الحلم، من وجهة نظرهم، ليس علماً مستقلاً داخل

الوحيد للمعرفة، نجحنا في تحرير جزء من الحلم من قبضة الظلام، وعثرنا على وسيلة لجعله يسهم في معرفة طموحات الحالم الأساسية وفي تقدير حاجاته الفورية“.

إنه يدعو إلى تخطي الفصل التعسفي بين الفعل والحلم.. ”الحلم والثورة مخلوقان ليتعاهدا لا ليتابذا. الحلم بالثورة لا يعني التخلي عنها بل القيام بها بصورة مضاعفة، دون تحفظات ذهنية“.

بروتون يستكر هذا المنفى الليلي عن الوعي، وتجاهل هذه الذخيرة الكامنة في الحياة والفكر. كما يستهجن اعتبار حياة الحالم كشيء تابع لحالة اليقظة، يُستخدم فقط في تأويل وتوضيح الوعي. ويؤكد بروتون أن للإنسان حاجة فعلية لتجربة الحلم. وكلما كانت حساسيته الفنية أكثر حدة ورهافة، ازدادت حاجته إلى هذه التجربة.

إذا كان فرويد قد انكبّ على تأويل الأحلام من أجل استخلاص رموز للحياة الواعية، فإن السوريين نظروا إلى الأحلام كحقائق عارية، أساسية وهامة، لمعرفة الوجود على نحو أفضل وأكثر كمالاً.

يعتقد السورياليون أن سر كل عملية خلق يكمن في حالة الحلم التي تمثل أكمل نقطة في التجرد الذي يمكن أن يتوصل إليه الفكر البشري. ويعتبرون الحلم المنطلق في عملية الخلق الفني، والمادة الأولية للغة الشعرية، إذ تتحول طاقات الحلم المكبوتة إلى طاقات

ظاهرة للشعر. وقد وضّح بروتون، في البيان السوريالي، أهمية الحلم في العملية الفنية كما في ميدان الفعل الإنساني وتحويل العالم. في كتابه ”الأواني المستطرقة“ يطرح ضرورة البحث في ”سيرورة تكوين الصور في الحلم، مع الاستعانة بما يمكن معرفته عن التكوين الشعري“.

التأثير الأبسط والأكثر جلاء لعلم النفس الفرويدي يمكن إيجاده في سرد الأحلام التي اعتمدها السورياليون في كتاباتهم المنشورة في الدوريات السورية. الكتاب والفنانون، على حد سواء، نتيجة التزامهم بروح التجريب والاستقصاء أكثر من التعبير الإبداعي المحض، شاركوا بفعالية ونشاط في سرد أو كتابة أحلامهم.

لقد كان بوسع الشاعر روبر ديسنوس أن ينحدر إلى حالة الحلم بأقل قدر من التحريض أو المنبّه الخارجي لينتج - عند يقظته - دفقا ثريا من الصور اللفظية أمام جمع من رفاقه الذين يصفون إليه في دھول وإعجاب. كان ديسنوس يذهب بانتظام إلى شقة بروتون، وبعد العشاء مباشرة، يستغرق في نوم عميق، يصحو بعدها ساردا ما رآه من صور. جلسات النوم هذه صارت أعمق وأكثر تعقيداً حتى تعين على بروتون ذات ليلة أن يستدعي طبيباً لإيقاظ ديسنوس الحالم.

ثمة تصنيفات عديدة للأحلام: هناك الحلم الطبيعي، الحلم الرؤيوي، وفي أحوال كثيرة، الحلم المستحث ذاتياً..

دوماً أعلّق أهمية كبيرة على تلك الجمل، أو أجزاء الجمل، أو مقتطفات من المناجاة والحوار المجتزأة من المنام والمحفوظة تماماً، لشدة ما يبقى لفظها وبنيتها واضحين عند الاستيقاظ.. كذلك ارتكزت النصوص على أحلام اليقظة.

غير أنهم تخلّوا في ما بعد عن سرد الأحلام لأن هذه العملية، حسب تصريح بروتون، تنطوي على مساوئ "الاستنجاد بالذاكرة التي لا يمكن التعويل عليها بشكل عام".

إذ لكي يكتب المرء عن الحلم، عليه أن يتذكر الحلم، وفي التذكّر إرادة ما. كما أن الذاكرة قد تشوّه الحلم. أيضاً من الصعب التعبير عن عالم الحلم باللغة المتداولة، لذا يجب إيجاد معنى غير مألوف، وإلا سينتهي الحلم إلى أن يصبح مجرد سلسلة من الرؤى المتتالية بلا نظام زمني ولا منطقي، أو بالأحرى، رؤيا وحيدة منعزلة، خارج الزمن، تقدم - من هذا المنطلق - طابع غرابة لا حلّ لها، فكل جهد الكاتب يتجه نحو تحقيق أو خلق واقع في ما وراء الحواجز المنطقية وخارج مقولات الزمن والمكان.

يقول إيلوار: "لا نعتبر سرد الحلم قصيدة. كلاهما واقع حي، لكن الأول (الحلم) ذكرى تستهلك فوراً وتتحوّل، وهو مغامرة. فيما الثاني (القصيدة) لا يفقد شيئاً، ولا يتغيّر".

في هذا المجال، لم يكن مقصوداً أبداً، بالنسبة للسورياليين، خلق أشكال

كما الحال مع أحلام دالي المتوهجة، المحرّرة للطاقة الحسيّة والانفعالية. وهناك الأحلام "التجريبية"، كما عند تريستان تزارا حيث "الأيدي مسحوبة من كل العباءات في العالم والشعب ينتظر في جوع".

في التعليق التحليلي الذي يرافق التدوين - النثري جزئياً، الشعري جزئياً - للحلم، يعلن تزارا بأن الحلم عندما يصبح مقبولاً بوصفه متمماً أكثر مما هو تجربة متعارضة مع الجزء اليقظ من الحياة فإن مفاهيمنا ومشاعرنا ستكون متحوّلة إلى حد أن القوانين التي تحكم أفعالنا الآن سوف تصبح غير ملائمة وغير قابلة للتطبيق.

التعبير اللفظي، الذي يربط رؤى حالة الحلم بالمدارك الحسيّة الواعية، هو في لبّ أشعار بول إيلوار، حيث يتصور الشاعر التجارب الإنسانية في شكل هرمي، من القمة الضيقة التي هي النطاق المحدود للحالة الرائقة، إلى القاعدة العريضة التي تمثل انفتاح الطبقات الخفية الصلبة والحافلة من ما يوجد تحت الوعي، الحلم حيث كل الرغبات تولد، حيث الانفتاح أكثر حدّة وانقاداً من المدارك الحسية لساعات اليقظة.

كان السورياليون، في العديد من النصوص التي كتبوها في السنوات الأولى من انتشار الحركة، ينقلون أحلاماً فعلية رأوها في المنام. وفي حالات أخرى، كان الحلم يشكل نقطة انطلاق للنص. يقول بروتون: "كنت

شعرية جديدة بل تدوين الرؤى التي يأتي بها الحلم بغية اكتشاف قوانين جديدة أو كما يقول أنطوان أرتو: "استسلم لحس الأحلام، غير أنني أبتقي من ذلك استبطاء مبادئ جديدة".

الهديان

أولئك المرضى، المصابون بحالات متعددة من الهديان، الذين أشاحوا عن الواقع الخارجي، متحررين من ضغوطات العقل والمنطق، يعرفون - كما يقول فرويد - "أكثر منا عن الواقع الداخلي، ويكشفون لنا أموراً، لولاها، لما أمكن التوغل إليها" .. وهم الذين يرشدوننا إلى التعمق في معرفة ذواتنا.

في عالم هؤلاء "المختلين"، الخيال هو العنصر الأهم. إن فكرهم يتحرك ناشطاً وسط تناقضات وتشوشات لا تبدو كذلك إلا للإنسان العادي "السوي". إنهم لا يتأقلمون ولا يتكيفون مع الحياة اليومية، لكن لعالمهم الخاص الثبات نفسه الذي لعالمنا. وهؤلاء الذين ينهضهم المجتمع، لخلل ذهني أو نفسي، يجدون الملاذ في عالم الحلم والمخيلة، عالم مسموح فيه كل شيء.

بعض المحللين النفسانيين يرون بأن البشر كائنات تهذي بشكل أو بآخر، على نحو كامن أو فعلي، في القسم الأعظم من حياتنا.

والسورالية تحاول، عبر أعمالها الفنية والأدبية، أن تستكشف هذا الهديان (دون أن تكون هي هدياناً صرفاً، كما يعتقد منتقدها) وأن تتحرى مظاهره

ومنابعه بواسطة عناصر الوعي، معطية التداخيات الهديبانية أهمية بالغة. ولأن من مهمات السورالي أن ينقّب في اللاعقلاني من أجل بلوغ السورالي (ما فوق الواقعي)، فإنه يسعى إلى الاستفادة من الهديان وتوظيفه كأداة لاستقصاء السورالي.

المعرفة الشعرية للعالم هي، قبل كل شيء، هديانية.. من وجهة نظر السوراليين الذين يرون بأن الهديان نتاج تعبير شعري، ويمكن أن يكون مساوياً للكشف أو الوحي الشعري. ويرى بروتون أن الكتابة الآلية، عندما تتم ممارستها بحماسة واتقاد، فإنها تقضي مباشرة إلى الهديان البصري.

الشعر، عند السوراليين، هو الحقل المدّخر للأفراد الذين يهبون أنفسهم إلى الهديان. بول إيلوار ميّز الشاعر الحقيقي بوصفه "الهادي بامتياز"، وذلك في مقالة له عن شارل بودلير، نشرت في ١٩٣٩، قال فيها:

"ينبغي الاعتراف أيضاً، عندما يكون هناك انصهار تام بين الصورة الحقيقية والهديان الذي تحدّثه هذه الصورة، بأن أي سوء فهم لن يكون ممكناً. الشبه بين شيئين ينشأ من العنصر الذاتي المساهم في تأسيسه بقدر ما ينشأ من العلاقة الموضوعية الكائنة بينهما. الشاعر، الرجل الهادي على نحو سام، سوف يؤسس التماثلات بين الأشياء الأكثر اختلافاً وتغايراً، وفق ميوله (تاركا علامته عليها)، دون أن تتيح المفاجأة الناتجة، في الحال، شيئاً غير

عطاء أعلى“.

إن إيلوار ينظر إلى الهذيان بوصفه تجربة شعرية صريحة وغير متحفظة، وليست أقل من التجربة الذاتية، المألوفة آنذاك بالنسبة لجمهوره وللشاعر نفسه بالدرجة ذاتها.

الشعر، كما يقترح إيلوار، لا ينبغي النظر إليه إلا باعتباره ظاهرة تحدث على المشاركة، والتي فيها دور الفنان محدد تماماً: سحب الجمهور نحو المساهمة بفعالية في العملية الإبداعية. من هنا جاء التعريف التالي، الذي اقترحه إيلوار في مقالته عن موضوع فيزياء الشعر: “للقصائد دوماً هوامش بيضاء كبيرة، هوامش كبيرة من الصمت والذي فيه الذاكرة المتقدة تكون مستفدة لخلق هذيان الحمى من جديد وبلا ماض. الخاصة الرئيسية لهذه الهوامش ليس أن تستحضر بل أن تلهم“.

لقد بين ماكس أرنست أهمية البحوث البصرية التي تنطلق من “فرط حساسية الفكر” والاعتراب المنظم، أي تنطلق من هاجس لم يتخذ بعد شكلاً.

نحن نعرف ما هي البارانونيا أو الذهان التأويلي في علم النفس: إنه اضطراب عقلي يتسم باختلال الصلة بالواقع أو انقطاعها. الشخص المصاب به يقوم بتأويل هذياني للعالم، ولأننا التي يعطيها أهمية مفرطة. لكن ما يميز هذا المرض عن سائر أنواع الهذيان هو المنهجية التامة والمتساسة، والوصول إلى حالة من القدرة الفائقة التي تقود المريض، من ناحية أخرى، إلى

جنون العظمة أو هذيان الاضطهاد. لهذا الخلل العقلي، بطبيعة الحال، صور متعددة، متماسكة عند نقطة انطلاقها، ترافقه هلوسات وتأويلات هذيانية لظواهر حقيقية.

المصاب بهذا المرض يتمتع عادةً بصحة عادية، ولا يشكو من أي اضطراب عضوي، مع ذلك، هو يعيش ويعمل في عالم غريب. لكن بدلاً من الخضوع لهذا العالم، كما يفعل الأشخاص “الأسوياء”، فإنه يسيطر عليه ويكيّفه حسب رغبته.

يقول بروتون: “إنها مسألة تفكير عميق، على نحو متقد، في تلك الصفة المميّزة للتحوّل الذي لا يمترضه ولا يعوقه أي شيء، والذي يستولي عليه النشاط البارانوني... أي النشاط المتسم بتشوش بالغ والذي يجد مصدره في الفكرة الاستحواذية (...) هذا التحوّل غير العموق يتيح للمصاب بالبارانونيا أن ينظر إلى الصور الفعلية للعالم الخارجي بوصفها غير مستقرة، مؤقتة، سريعة الزوال.. هذا إن لم يعتبرها مشبوهة. وهو يستخدم سلطته في فرض واقع انطباعه على الآخرين“.

الذهان التأويلي (البارانونيا) إذن هو نشاط منسق يهدف إلى تدخّل فاضح في العالم وفي رغبات الإنسان.

في “المرأة المنظورة” (١٩٣٠)، يعلن سلفادور دالي أن: “المصاب بالبارانونيا يستخدم العالم الخارجي ليقنع الآخرين بمفهومه الاستحواذي وبصحة هاجسه، ويحملهم على الاعتراف

بميزة هذه الفكرة الواقعية المقلقة. إن حقيقة العالم الخارجي تستخدم لتكون توضيحاً وبرهاناً، وهي توضع في خدمة حقيقة عقلنا“.

لقد استخدم سلفادور دالي صيغة فريدة من النشاط دعاها ”البارانويا النقدية“، وهي طريقة عذوية في المعرفة غير المنطقية تقوم على إضفاء الصبغة الموضوعية النقدية والمنظمة على التداعيات والتأويلات الهذيانة، وتقوم على تدوين رؤى مسبقة يتخللها الهوس والهذيان بواسطة الخدعة البصرية.

الجنون

السورياليون، في حديثهم عن الجنون، يقترحون مفهوماً غامضاً أو ملتبساً بالنسبة للآخرين.. إذ أن عبارة ”الجنون“ لا تنطبق على تلك الحالة المرضية المعروفة التي تسبب للفرد المصاب الوهن والكآبة وفقدان القدرة على التمييز بين ما هو سوي أو طبيعي وما هو شاذ أو غير طبيعي، وقد يفضي إلى الانتحار أو ارتكاب فعل عنيف ومدمر، بل تنطبق هذه الصفة على شكل آخر من ”الجنون“، مختلف تماماً.. شكل يؤثر في ملكة الخيال ويفتدي الفعالية الشعرية. إنه الجنون الخلاق الذي يبدع أعمالاً فنية.

الجنون، ضمن المفهوم السورالي، قوة داخلية مكبوتة، معدية، وحافلة بالمعنى. إنه الفعل الذي يوقع الفوضى، الذي يستفز أو يصدم، ولا بد أن يكون نابعا من حركة واعية، موجهة بدراية وعلى

نحو متعمد كضرب من الاحتجاج على القواعد السلوكية والمسلّم بها. من هنا إشادة السوراليين بجنون الأسلاف (ساد، لوتريامون، نرفال) وبالتعدي الأزلي - حسب إشارة بروتون - الذي أبداه جيراردي نرفال وهو ينزّه سرطانا بحريا عبر شوارع باريس.

لم يُظهر السوراليون أي اهتمام بالمعلاج النفسي، بل ماثلوا الجنون - منذ البيان السورالي الأول - مع الممارسة غير المحدودة للخيال.. ”إنه ليس الخوف من الجنون الذي سوف يرغمنا على ترك راية المخيلة ملفوفة“.

مع بروز الحركة السورالية في العام ١٩٢٤، لم يعد الجنون مثار حسد الشعراء السوراليين، الذين كانوا يعتبرون عدم الاستقرار الذهني مصدراً أساسياً للخلاص. مع منتصف العشرينيات من القرن الماضي لم يكن أي مشارك في الحركة السورالية بحاجة إلى الاحساس بأنه مجبر على النظر إلى الجنون بوصفه حالة مرغوب فيها جداً إلى حد أن أي شخص محروم من حرية الوصول إليها، وممارستها، يتوجب عليه الاستسلام لليأس من إمكانية بلوغه مرتبة الشاعر الحقيقي.

لقد أبدى الكثير من الشعراء، في الماضي، استقراقاً كاملاً، مع فضول وحب استطلاع شديدين، بشأن الجنون، ونظروا إليه كمصدر مثير، رائع، من مصادر الإلهام الخلاق. كانوا في غاية الإعجاب بأولئك الشعراء والفنانين

الذين، في مملكة الإبداع الفني، وجدوا
الانعتاق من خلال الجنون.

يشير والاس هاوولي، في كتابه "عصر
السوريالية"، إلى أن السوراليين ألحوا
دائماً على عدم وجود حدود واضحة
تفصل بين حالة الخلق الشعري وحالة
الجنون. وأن الحالتين متداخلتان..
ذلك لأن الإنسان فيهما يترك نفسه،
يبرأ من أفعاله التقليدية الموروثة،
ويرى كل شيء في الوجود، لاسيما
أفكاره الخاصة، بطريقة جديدة
وغير متوقعة إطلاقاً. لذلك يرى
السورياليون أن المركبات العرّضية التي
تتم في حالات التخيل الحر للعقل هي،
بالنسبة إلى عملية الخلق الفني، أعظم
قيمة من النتائج المنطقي الذي يفرضه
على الكلمات والأصوات والألوان في
حالاتنا الذهنية الواعية التي ألفناها..
ولعل هذا ما دفع بول إيلوار إلى وصف
السوريالية بأنها "حالة عقلية".

السوريالية أسست علاقة وطيدة بين
الجنون والشعر، مع ذلك لا يوجد
دليل مادي وملموس على أن الجنون
والشعر السورالي هما في حالة تناغم
وانسجام على نحو تام. قد يتوقع
البعض اكتشاف أن شعر السوراليين
والجنون يتقاسمان حقاً منابث مشتركة،
بل ويعتبرهما تماثلين تماماً، لكن أي
استنتاج لهذا الاكتشاف يُظهر شيئاً
مختلفاً. فالسوريالية، في الواقع، لم
تعادل بين الشعر والجنون، وهي ترفض
الاعتقاد بأن الشعر السورالي ينتمي
إلى نتاجات الجنون.

يقول البيان السورالي: "علينا أن
ندرك جيداً أن الأمر لا يقوم على مجرد
تجميع للألفاظ أو توزيع جديد وكيفي
للمصور المرئية، بل على إعادة خلق حالة
لا تقل في شيء عن الجنون".. هذا لا
يعني أن الشعر يخضع لحدود الجنون
بل أنه يجسد في ذاته ميزاته دون أن
يفقد وضوح الرؤية.

في ملاحظتهم المتواصلة للشعر، لم يكن
السورياليون يرغبون، أو يقولون طوعياً
وعن طيب خاطر، عبور التخم الفاصل
بين صحة العقل والجنون. ثمة مظاهر
وأوجه في التعبير الشعري السورالي
كان يعكس الجنون أو المعجز الذهني
أو الاضطراب العاطفي، لكنهم كانوا
يطمحون إلى تخليط الاضطراب
العقلي، الذي يؤدي إلى اختلال الصلة
بالواقع، المتسم بتأوّه المسّ والانقباض،
من أجل بلوغ النطاق الذي فيه تضيق
الحرية التخيلية إلى الحرية الحقيقية،
بدلاً من الأخذ منها.

الجنس

لم تكن السوريالية بحاجة إلى إثبات
صحة وموثوقية وضعها، ذلك لأن العلم
قد سلك طريقاً موازياً في البحث، وهو
الذي أثبت فرضية الشاعر ببرهان
مادي ملموس.. ففي وقت مبكر من
القرن العشرين كشف اينشتاين عن
عدم دقة الزمن والمكان، وفي السنوات
التالية هزّت الفيزياء النووية مفهوم
الكرونولوجيا (التسلسل الزمني).
لقد كان العلم، بكل أدواته ووسائله
في الاستنتاج، يؤكد حدس السورالي

بوجود فهم غير حتمي للواقع.

يقول أدونيس في كتابه "مقدمة للشعر العربي": "الحدس، كرويا وفعالية وحركة، هو الذي يوجه الشاعر ويأخذ بيده (..) بالحدس (الشعري) نتصل بالحقائق الجوهرية".

لقد علّق السورياليون أهمية فائقة على الحدس الشعري لأنه - حسب اعتقادهم - ذو طبيعة تهجس بعلاقات تحول الرؤية العقلانية للعالم دون ملاحظتها وإدراكها.

في التخيل السابق للوعي، يحلّ الحدس محل الملاحظة. يقول بنجامان بيريه: "الشعر والفن يعيشان على نحو كامل في الحدس، بواسطة الحدس ولأجله، والمخيلة هي وسيلته للفعل".

الصدفة

اعتاد الإنسان الاعتماد على ما يظن أنها حقائق مألوفة، ذات تماسك وصلابة. لكن، على نحو متزايد، يتضح أننا لا نمتلك كل أسرار الوقائع في الطبيعة، وفي ما يحيط بنا. نحن نجعل كل الظواهر الغريبة التي تتجلى هنا وهناك، دون أن تهب نفسها لأي تحليل أو تفسير منطقي.

إننا نعيش في عالم من الأسرار، المسكون بالآلاف من الأطياف غير المرئية. عالم مجهول يشعر الإنسان فيه بأنه خاضع لقوى هي التي تحرك كل أفعاله وأفكاره، وكل حياته. والإنسان يشعر بضرورة اكتشاف وفهم هذه القوى المجهولة التي تتحكم فيه.

ثمة أحداث خارجية، لقاءات، صدف، أحداث غير متوقعة، عناصر خارقة تتجلى على الرغم من قوانين الواقع.. كلها لا تخضع لعلاقات منطقية لكنها تحكم الفعاليات الإنسانية، تؤثر فيها وتحركها، وقد تكون تجسيدا لرغبات لا شعورية أو واعية.

هناك وقائع يعمل المرء على إقصائها - بتأثير من التربية أو قيم الواقع - نحو أعماق اللاوعي بحيث تبقى مغمورة هناك حتى يتم تسليط الضوء عليها وكشفها. عندئذ يتم استدعاء ما تم إقصاءه عن الفكر: الأنا الخفية النرجسية، الازدواجية، المخاوف بكل أنواعها.. إلخ.

للصدفة دور أساسي ولا غنى عنه: فهي التي تحكم اللقاءات، وتقرر الأنشطة والفعاليات. لا أحد، لا شيء، قادر أن يتحكم في عملها ويضبط تدخلها أو تخللها في العلاقات والشؤون الإنسانية. كما لا يمكن إخضاع الصدفة لإرادة ورغبة شخصية.

الصدفة، وفق التأويل الفرويدي، هي تجسيد لضرورة خارجية تشق طريقها في اللاوعي الإنساني.

أما الصدفة الموضوعية - حسب تعريف ميشيل كاروج - فهي: "مجموعة الظواهر التي تمثل حضور الخارق في الحياة اليومية، إذ يتضح بها أن الإنسان يسير في وضوح النهار وسط شبكة من القوى الخفية يكفيه أن يكشفها ويلقطها ليخطو باتجاه النقطة العليا.. حيث الاندماج الكوني،

التوغل في دروب "اللاوعي"، يكون بوسعه أن يكشف المزيد عن ظاهرة "الصدفة" التي تلعب دوراً أساسياً في الحياة اليومية.

إن لقاءً يتم صدفةً بين رجلٍ وامرأة، يجعل من الحدث العادي منبعاً للسعادة العميقة والكشف المفرح. وغالباً ما يتفق للمرء، عندما يكون في انتظار شخص ما أو أكثر، أن يجد في الذين يمرون أمامه، الذين لا ينتظرهم، جاذبية وغموضاً أكثر مما في من ينتظرهم.

السوريالية تهيئ التحولات الشعرية لمثل هذه اللقاءات التي تتم صدفة، دون توقع، وعلى نحو غير مألوف، التي منها يمكن أن يتولد معنى جديد للحياة.

إذا كان الواقعي - حسب ما يقوله والاس فاولي في كتابه "عصر السوريالية" - يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان وحياته (أي الأشياء والقوى المادية التي تلامس حياته) فإن السوريالي يهتم بإقامة الصلة بين الإنسان ومصيره (أي الأشياء المادية وقوى ما فوق الطبيعة التي تكون مصيره). الفنان هنا ينفصل عن الأشياء القاذرة لكي يتحد بالأشياء المحتملة.

أمن السورياليون بالصدفة كقوة كلية الوجود في العملية الإبداعية. وقد أظهروا ذلك في أعمالهم الفنية، مؤكدين أن كل صدفة، بما أنها لقاء غير متوقع مع شخص أو شيء غير متوقع لقائه، تستتبع لقية أو اكتشافاً: هبة الصدفة.

لأن العقل يجد هذا العنصر (الصدفة)

والوحدة بين الإنسان والكون، وتوحد كل المتناقضات، وحيث امتزاج الماضي والمستقبل في تركيب واحد.

السوريالية تؤمن بوجود مجال يتجاوز سلطات العقل، وأن ليس كل حدث له تفسير منطقي أو عقلاني.. فالواقع الحقيقي ليس منظماً أو منطقياً، بل يمكن فهمه عبر العقل اللاواعي، عبر القوى الخفية: كالذكريات والمصادفات والتحذيرات المسبقة التنبؤية.

في نظر السورياليين، الناس لا يعون أن حوادث الحياة اليومية هي نتيجة لسلسلة من الأسباب لا تدرك أسرارها، وهذه الأسباب لا تخضع لأي منطق.

إن تحليل كل الظروف الموضوعية والشخصية (التي جعلت كائنين مجهولين يجتمعان ويتوافقان على نحو قوي) يُظهر أن تقاربهما كان مرسوماً سلفاً في عمق نفسيتهما. فالصدفة - حسب بروتون - ليست إلا "التقاء سببية خارجية مع غائية داخلية كشكل من أشكال التعبير عن ضرورة خارجية تشق طريقها في اللاشعور الإنساني".

الصدفة، بالنسبة للسورياليين، هي عامل أو أداة كشف، لذلك هم يحتكمون إليها على نحو متعمد بدلاً من تركها تتطلق من تلقاء نفسها. الصدفة هي المفتاح الذي يحل التناقض بين نواميس الإنسان ونواميس الطبيعة، وينقض الاعتقاد بأن كلا منهما يخضع لنظام يختلف عن الآخر، بالتالي يقوم تناقض دائم بين الطرفين. وفيما يتعلم الإنسان

غامضاً وملغزاً، متعذراً تفسيره أو تعليقه، فإن التفكير العقلاني يميل إلى نفي الصدفة وتعبيرها إلى حقل العرضي والاتفاقي. بينما تقبلها الذهنية السورالية وتقرّها بوصفها انعكاساً مضيئاً للمدهش.

لقد عبّر السوراليون عن إعجابهم البالغ بقصيدة مالارميّة "زمية نرد"، ليس فقط لأنها تمثل ذروة شعر مالارميّة،

بل أيضاً لأنها تتعامل مع الصدفة كقوة كونية تظهر نفسها في كل مكان، وذلك ضمن بنية شعرية محكمة.

ماكس إرنست كان يسمي الصدفة "سيدة الدعاية" .. ذلك لأن الدعاية توجد في التجاور، الذي تحدّثه الصدفة، بين عناصر متلازمة، أو عناصر غير متلازمة منطقياً.



مفهوم الإنسان

في تراجيديا غوته "فاوست"

بقلم: هالة رسلان
(سورية)

سارت الحضارة الجديدة في تطورها عبر مراحل كثيرة. والفترة، التي تعرف بالمعصر الحديث أو عصر التنوير آتت بعد عصر النهضة، عندما بدأت الحضارة والثقافة تتحرر من سلطة الكنيسة، وعندما بدأ الإنسان بإدراك نفسه كمركز للكون، كما كانت الحال في العصور القديمة السابقة للعصور الوسطى.

كان الإنسان دوماً العامل الفعال الأساسي في الحضارة والثقافة. وتطور الوعي الذاتي للإنسانية مرتبط بشكل متين بتفكير الإنسان بطبيعته. فالكثير من المفكرين حاولوا أن يجدوا جواباً على سؤال: "ماذا يعني الإنسان؟". حيث اعتبر البعض منهم إن الطبيعة الإنسانية مشروطة بواقع السقوط في الإثم، أما البعض الآخر اكتشفوها متواجدة في عقلانية الإنسان ككائن، وغيرهم وجدوها متمركزة في نشاطها الاجتماعي. كان هذا السؤال في الفترات الأولى من التطور يطرح بطريقة مغايرة: على ماذا يعتمد الإنسان في وجوده؟ علماً إن الإجابة وإدراك هذا السؤال ما زال آني في الوقت الراهن. حاولت في البداية الميثولوجيا الإجابة عليه، ومن بعدها حاولت الديانات إيضاحه.

كان الإبداع الميثولوجي للإنسان في الحقب القديمة الأولية متحد مع الطبيعة ومتعلق بشكل كامل بها، ومن ثم، وعن طريق طقوس معينة، حاول وسعى أن يؤثر على الطبيعة. ففي زمن الأبطال الإغريق، الذين حاولوا مصارعة الآلهة، بدأ هذا السعي يتخذ علامات وتصرفات واقعية. وهذا يدل على أن الإنسان وقف على عتبة جديدة من تطور الوعي الذاتي، حيث أدرك إنه كائن قادر على الدفاع عن

تغير شكل العقيدة المتبعة سابقاً بشكل تام في بداية العهد الجديد أو عصر التنوير، أي في فترة تطوير الأفكار العلمية ومحاولة تسخير الطبيعة، حيث ظهر سؤال آخر شغل المفكرين: ما هو الشيء الذي يعتمد في وجوده على الإنسان؟ وكانت الإجابة غير متوقعة: ليس فقط العالم المحيط يتوقف ويعتمد على الإنسان فحسب، بل الإنسان نفسه يعتمد ويتوقف على ذاته. وهذه النتيجة جعلت من موضوع إدراك ماهية الإنسانية أكثر المواضيع آنية في العلوم الإنسانية والثقافية والحضارية.

نظر فلاسفة عصر التنوير إلى الإنسان من نواحي مختلفة، واضعين في الصدارة واحدة من الصفات التابعة لطبيعة الإنسان: إما بدايته العقلانية أو الحسية، وجوده الاجتماعي أو الفردي، التصرف المتعمد أو التلقائي. وعملية البحث عن إجابة لهذه التساؤلات خلقت عدة اتجاهات ومذاهب فكرية أساسية، منها مذهب الحسية الذي يعترف إن الحس هو أصل المعرفة. ويمكن اعتبار أن أول من وضعه هو الفيلسوف الانجليزي فرانسيس بيكون، وأفكاره هذه وجدت تطوراً في النظام الفلسفي لجون لوك وديفيد هيوم وجورج بيركلي.

يُرسَم الإنسان في فلسفة القرن الثامن عشر، كفرد معزول يتصرف بناءً على مصلحته الشخصية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى غير فلاسفة القرن

نفسه والوقوف لنفسه. وبما إن الآلهة الإغريقية آنذاك كانت ترمز للقوى والظواهر الطبيعية المختلفة، فهذا يعني أن الإنسان تجراً على مصارعة وقتال العناصر الطبيعية، مثل الماء والنار (نبتون إله البحار والفيضان، وهيفايستوس إله النار والبرونز)، أو معارضة الظواهر الأخرى المجسدة في أشكال الآلهة، مثل إله الحرب أريس، والثورة ضد الإله الشهير زوس عند الإغريق ولكن في كل مرة كان الحديث يدور عن صراع لظواهر محدودة. فبقي الإنسان كائن تتعلق حياته بأمور كثيرة وعديدة، رغم أنه من صنع وابتكر الأنماط الإنسانية للآلهة anthropomorphous.

أصبح الإنسان بعد توطين وتثريد الديانة المسيحية مرتبطاً ومعتداً في حياته على الكنيسة. كان كل شيء في العصور الوسطى تحت سلطة الدين: الثقافة، المجتمع، الدولة، أما الإلحاد فكان ممنوعاً حسب القانون ويعاقب عليه. وفي هذه الفترة بالذات تظهر أسطورة تتحدث عن معاهدة عقدت بين الإنسان والإبليس، حيث سيحاول الإنسان بواسطتها أن يحتال على الشيطان، وفيما بعد سيعتمد عليها لإيجاد مكانته وإدراك ذاته. وهذا رمز واضح لتغير العقيدة.

توضح الأساطير الشعبية ماهية الإنسان بواسطة وسائل رمزية. مجازية، أما الفلاسفة فيعتمدون على أدوات ثقافية فكرية متنوعة ومختلفة ليحللوا هذه المسألة.

الأساطير الشعبية التي تعبر عن حلم قديم يكون به الإنسان قوياً وحرّاً.

كان لنموذج فاوست نماذج أولية سابقة ظهرت أثناء انتشار المسيحية، نذكر منها الساحر سيمون وكبيريان. إن الآلهة حسب المفهوم المسيحي، والذي يختلف كل الاختلاف عن الآلهة الإغريقية، هو عبارة عن بداية الخير المطلق. وبناء على هذا، أصبحت الأساطير والقصص الشعبية تتحدث عن صراع الإنسان ليس مع الإله كما كان سابقاً، بل مع من يجسد الشر المطلق، أي مع الشياطين والأبالسة الوثنيين.

كان من يمارس الساحر الأسود في العصور الوسطى يعتبر ملحداً ويعاقب أو يعدم بسبب ابتعاده عن الأخلاق المسيحية. لذلك نجد إن موضوع القصص والأساطير آنذاك كان مطابقاً لنظرة ومتطلبات الكنيسة الكاثوليكية، وهذا أدى إلى انعدام مفهوم التعددية في تفسير حياة وموت فاوست. فإن قررت الكنيسة معاقبة الكافر أو الملحد، كان الوعي الاجتماعي يبحث عن طرق لتبرير هذا العقاب.

إن أول من جسد أسطورة فاوست بالشكل الأدبي التام كان يوهان سبيس في كتابه "قصة الدكتور يوغان فاوست"، الذي يتحدث عن ساحر وخيميائي شهير أبرم عقداً مع الشيطان. في هذا الكتاب لقي فاوست عقابه من قبل الكاتب بسبب إلحاده. إضافة إلى التعاليم الأخلاقية التي يحملها الكتاب، هناك أسلوب

الثامن عشر الأشكال العامة المعتمدة لدى الناس ليعطوا بدلاً عنها شكلاً جديداً يتمثل في الشمول القانوني الذي يقف أمامه الجميع سواسية وهو مفهوم الدولة. وفي هذا الاتجاه عمل جون لوك وتوماس هوبس.

نظر جوليان لاميتري إلى الإنسان على أنه آلة ويجسد الحركة الحية الدائمة. فنحن نفكر، حسب رأي لاميتري، ونتصرف كأشخاص شرفاء وصادقين فقط عندما نكون في حالة الفرح والنشاط، كل شيء يتعلق بكيفية تشغيل هذه الآلة. حتى إن نوعية الطعام والطقس برأيه يؤثران بشكل مباشر على الإنسان، فالحالات المتعددة للروح تتوافق مع حالة الجسد.

وبهذا نُظر إلى موضوع ماهية الإنسان في عصر التنوير من عدة زوايا. وكل زاوية تحمل أهمية معينة وتقوم على أسس متينة وسليمة، ولكن ضعف هذه النظرة يعود إلى أنها كانت نظرة ضيقة، نظرة تعالج خيط واحد.

إن الثقافة الروحية البعيدة عن التفكير العلمي، كانت تملك أداة قوية أخرى لمعرفة الكون، وهذه الأداة هي الفن. فطبيعته النموذجية تخدم بشكل مستمر الأسس التي تساعد على تصور العالم بشكل كامل، أكثر مما يحاول العلم إقناعنا به. ومع تطور الحضارة التي فسرت أن الإنسان هو حقيقة الكون المركزية، بدأت تتشكل الحاجة لدى الإنسان الأوروبي في إدراك ذاته. أما موضوع فاوست فتعود جذوره إلى

سرد ممتع وملون وحي لمصير فاوست، ما يمنح الكثير من المتعة أثناء قراءته. وهذا العمل الأدبي صنع لفاوست شهرة كبيرة.

إن قصة سبيس عن فاوست أعطت لقضية تاريخية - فولكلورية مفهوم "الفاوستية"، الذي اعتمد فيما بعد كمصطلح، وثبتت بشكل مفصل موضوع فاوست، ورسمت دائرة رئيسية لمجموعة من الأسئلة المرتبطة بجريمة وعقاب بطل صفيق وصلف وجريء في آن واحد.

إن مصير الكتاب الثاني عن دكتور فاوست الذي صدر في عام ١٥٩٩ على يد هينري فيدمان، كان مماثلاً لمصير كتاب سبيس. كم كان قلم هينري فيدمان ضعيفاً، وكم كان كتابه مليء بالأقوال المأثورة المقتبسة من الإنجيل والرهبان. لكن كتابه في النهاية حصد شهرة بين القراء، لأنه كان يتضمن أموراً جديدة لم يتطرق لها سبيس.

تتحدث أسطورة فاوست عن علاقة إنسان فخور بنفسه بقوى الشر. وكان الرهبان الكاثوليكين والقساوسة البروتستانتين اللوثرين يدينونه، محاولين بشتى الطرق أن يثبتوا أنه كان ساحراً تعيساً يثير الشفقة، مات معذباً، وكتب له العذاب الأبدي في الجحيم. ولكن ومع ذلك، كان يعتبر الشعب فاوست إنساناً حاملاً لبطولات خارقة، ومنتصراً في النقاشات ومحاربة الأعداء ومحظوظاً في الحب. فجميع الأساطير كانت تبدأ بأن

فاوست أبرم عقداً مع الشيطان، وفي الكثير من الأحيان كان المؤلفين يميلون إلى مواساته والإعجاب به أكثر مما كانوا يستكرون أفعاله ويلعنونه.

وهذه الصفات بالذات للأسطورة كانت الدافع الرئيسي لكتابة مسرحية "القصة التراجيدية لدكتور فاوست" عام ١٥٨٨ على يد الكاتب الدرامي الشهير كريستوفر مارلو.

ويغض النظر عن أفكار الكهنة اللوثرين، سمى مارلو إلى تفسير تصرفات بطله على إنها جاءت بهدف تعطشه للمعرفة، وليس بسبب رغبته للوصول إلى ابيقورية وثنية هائلة وريح سهل وإلى العظمة. وبهذا يكون مارلو أول من أعاد المعنى الفكري السابق لهذه الأسطورة الشعبية التي عتمت عليه الكنيسة.

كانت هناك نظرات مختلفة مقارنة بمارلو على موضوع فاوست بين الباحثين في مجال العلوم الإنسانية في الحقبة الأخيرة من عصر النهضة. فإذا كان المفكر المؤيد بشكل راديكالي تيتانية سعي مارلو لكشف الصفة التراجيدية للأسطورة، فإن المفكر الإنساني المحافظ بن جونسون في مسرحيته الكوميديّة "الخيميائي" عام ١٧١٠ أكد الناحية الهزلية لهذه الأسطورة. حيث رأى بن جونسون في شخصية فاوست، إضافة إلى السحر والشعوذة، الضلال والغباء. وهذه الصفة في فاوست جسدتها شخصية الخيميائي، الذي كان يحمل اسم السيد ايبيكور مامون

محددة، وليس كبطل ميثولوجي تواجده يكون خارج نطاق فترة زمنية معينة.

جسدت الوثنية التصور عن الإنسان الخارق عبر نموذج أو شخصية ساحر ما، الذي يستطيع أن يسخر لصالحه القوى الغامضة. وخلفت القرون الوسطى أسطورة تتحدث عن إنسان يسعى إلى العظمة بأي ثمن، حتى لو كان الثمن هو إبرام صفقة مع الشيطان. أما الثقافة المسيحية فعدلت هذه الأسطورة إلى قصة عن موت الروح المرتكبة للآثام. ولكن ومع انتشار عملية العولمة تغيرت أهداف الثقافة، وتغيرت معها صورة أو نموذج فاوست.

جاءت تراجيديا غوته "فاوست" قمة النزعة الأدبية والتحول في نموذج الساحر في القرون الوسطى. حيث وجد غوته في نموذج فاوست جميع المسائل الفلسفية لعصر التنوير، وهذا النموذج أضحى رمزاً للبحوث الفلسفية في تلك الفترة، التي كان انتشار المعرفة العلمية من أهم خصائصها.

عمم غوته المشاكل الأنية للحقبة عبر شخصية فاوست. وبالرغم من استخدام غوته موضوعاً متداولاً، إلا أنه أغناه بالمحتوى الفلسفي المعاصر، موضحاً عبر مصير البطل عن نموذج معمم وأوسعاً لمصير الإنسانية.

الإله عند غوته عبارة عن المعرفة، عن الحقيقة والعقل الكوني. الإله يجسد البداية العليا بما يطابق مفهوم الريبوية وعدم التدخل في حياة البشر، وفي حالات نادرة يصدر حكمه عليهم. الإله يتق بالإنسان، ويعطيه حق الاختيار.

في المسرحية. ومثله مثل فاوست كان يبحث عن الطرق السحرية للسيطرة على العالم بمساعدة الأشباح. ويفغذي الغباء إيمانه بالسحر، والسبب يعود إلى الشخصية الفردية للسيد ايبيكور وإلى طريقته الابيقورية في التفكير، والتصور المرتبط هنا بالمفهوم الابيقوري هو التعلق بالأمور الدنيوية واللذة الجسدية.

كما لو إن الروح نفخت في بطل عصر النهضة والإصلاح من جديد، حيث جذب هذا البطل انتباه الكاتب الثوري ليسينغ، الذي كان أول من فكر أن ينهي أسطورة فاوست دون أن يرمي بالبطل في الجحيم، بل تحدث عن ابتهاج الحشود السماوية لمجد الباحث الحريص عن الحقيقة. لكن وفاة ليسينغ كانت السبب في توقفه عن كتابة هذه الدراما، تاركاً لنا فقرات صغيرة منها. أصدر ماكسيميليان فون كلنجر، صديق غوته، في عام ١٧٩١ رواية تحت عنوان "حياة فاوست"، وأعطى فاوست، إضافة إلى كل شيء، صفة اختراع طباعة الكتب. صفحات هذا الكتاب مليئة بأسلوب السخرية لدى الاقطاعيين، وتجسد في الوقت ذاته، أسباب خيبة الأمل المرة والرفض المتشائم لبعض المثل التنويرية.

إن فاوست عند كلنجر هو عبارة عن أول طابع للكتب، عاش في ظروف تاريخية محددة لعصر النهضة الأوروبي. وبذلك يظهر فاوست كإنسان تاريخي يعيش في ظروف نموذجية لحقبة تاريخية

شعر فاوست بالرضا التام، على السلطة التامة على روحه. وهذا ما يفسر فكرة تقول إن الإنسان خسيس برغباته. ولمتابعة بحوثه ودراساته والقيام بالتجارب يحتاج فاوست إلى الصبا، وأول ما يفعله إبليس . يعيد لفاوست شبابه وقوته.

ومنذ هذه اللحظة تصبح كل لحظة أو مقطع في التراجيديا اختبار لقوة فاوست في حياته الواقعية.

يعرض إبليس على فاوست أن يدخل أولاً إلى "العالم الصغير"، أي إلى عالم البشر الخاص، ومن ثم يقترح عليه الدخول إلى "العالم الكبير"، إلى الدولة ومجالات الحياة الاجتماعية.

يتهم ويبرر غوته في كتابه أبطاله. موضحاً أنه عندما يتضارب المفهوم الاجتماعي والفردى على الإنسان أن يقوم بالاختيار. لكن المجتمع لا يسمح بتغيير أو مخالفة قوانينه التي يزيد عمرها على مئات السنين، ويجبرنا غوته على التفكير بجوهرها. وتبريره لمواقف ولتصرفات أبطاله تكون متفاوتة ومبنية على قدرتهم على معرفة وإدراك خطيئتهم، ومرتبطة بقدرتهم على تحمل مسؤولية تصرفاتهم. تتحول مسألة السعادة على المستوى الدنيوي أو الحياتي اليومي إلى مسألة البحث عن الطرق للتوصل إليها، وإلى موضوع الإثم والتكفير عنه. وهذه المفاهيم لا توقف الابتسامة الساخرة للإبليس.

عدا عن إبليس ودسائسه، يمتلك الشر في هذه التراجيديا ناحية واقعية،

أما تجسيد الشر فهو من اختصاص إبليس. ولكنه يلعب دوراً مزدوجاً، ففي محاولاته لإيقاظ الخسة عند فاوست، يظهر كإبليس مغو. إن الإبليس في الإيديولوجية المسيحية غير مساو للإله، لأنه يمثل انعدام المسامحة والظلام. ويعطي غوته لهذه الصفة صفة فلسفية، ويعبر إبليس عن القوة السلبية في كل الأمور. فهو بسليته لا يغوي فاوست فحسب، بل يدفعه إلى معرفة كل ما هو جديد، وبهذا يساعده على التنقل إلى مراحل جديدة متطورة في مجال المعرفة ومعرفة الذات. إن الاندفاع الكبريائي لفاوست مع اتحاده مع الاصرار العملي للإبليس يشكل عتلة متينة توصل في نهاية المطاف فاوست إلى الحركة، إلى البحث والتطور.

نجد في بداية التراجيديا فاوست عالم متقدم في العمر، بدأ يعلن حلمه للوصول إلى المجد، يعلن صبره وعمله الدؤوب، وهذه كانت بمثابة لحظة صحوة الإدراك، لتأتي بعدها اللحظة الحاسمة عندما وجد فاوست عدو تطوره المتمثل بالعزلة الداخلية والدراسة الغير المجدية لعلوم السابقين. أما التطور الروحي الحقيقي فهو متواجد في ما هو مناقض، في السعي الهادف للمعرفة، في التفكير المنتج والعمل المكثف. وعندما يكون فاوست متواجد في هذه الحالة النفسية، يبرم عقده مع إبليس.

إن فكرة إبرام فاوست عقد مع الإبليس تشترط أن يحصل إبليس، في حال

على شكل كهل. وبغض النظر عن أنه أصبح عجوزاً على مشارف الموت، يبقى فاوست بالنسبة لغوته شخصاً متفانياً للعمل بمستقبله، ويؤكد إن نظرية العمل الدؤوب والمستمر للإنسان هي أهم مبدأ في حياته.

يعلم فاوست في نهاية حياته بمستقبل يرى شعبه سعيداً به. لم يكن بالنسبة لفاوست الانغماس الكلي في نغم الحياة، أو الحصول على الرضا التام هدفاً، بل هدفه كان البحث عن الكمال والصراع الدائم.

لقد صنع غوته نموذجاً كاملاً لشخصية، وأوضح في الوقت نفسه صعوبة إدراك جوهر الإنسان. يصبح التناقض بين الخاص والعام، بين الفرد والمجتمع، بين العقل والمشاعر ظروفاً تراجمياً لتواجد الإنسان. ويقوم الإنسان مدى حياته بحل هذه المسألة بمساعدة الاختيار والتطور. إن إنسان عصر التنوير يملك الإرادة، ولكن خياره لا يؤدي دوماً إلى محصلات إيجابية.

يحصل العقد الذي أبرم بين فاوست وإبليس في تراجميديا غوته على تفسير جديد، يصبح برموز مغايرة، تتمركز فكرته في أن الحركة هي الطريقة الوحيدة للحياة، وتوقفها يؤدي إلى التراجع والتخلف.

يؤكد غوته في مسرحيته عن إيمانه بالإنسان وبقدرات عقله الهائلة للتطور. فالصراع بالنسبة لغوته هو قانون الحياة.

فاوست كما نراه في التراجميديا هو

تتمركز بالظروف الاجتماعية لحياة الإنسان. بالنسبة لغوته الشر هو ما ترك المجتمع من فضلات، تقاليد وعاداته، وخرافاته إضافة إلى النمط الثابت المعتمد للتصرف. يتوسع غوته في القسم الثاني من التراجميديا في كلامه عن الصفة الواقعية للشر. حيث يملئ هذا القسم من التراجميديا غوته بالتحذيرات اللاذعة عن الوضع السياسي لزمانه وينتقد بأسلوب تنويري الأنظمة الملكية الفاشلة في أوروبا، معتبراً أن أجهزة الدولة وسلطة الإمبراطور تجسدان الشر يسعيهما إلى كل ما هو دنيوي، إلى الرفاهة والتسلية. وهنا يرسم غوته بشكل واضح الطريق التاريخي المسدود، يرسم السلطة التي لا توصل المجتمع إلى التنوير، الشعب الذي يعيش في فقر، والدولة التي لا تتطور لا في المجال الاقتصادي ولا في المجال الثقافي - الاجتماعي. يمر فاوست عبر تجارب واختبارات، وينتقل بشكل تدريجي من درجة إلى أعلى في سلم إدراك الذات، ليقرب من السلطة المطلقة. وحتى في هذه المرحلة المتقدمة من التطور، التي لا يصل إليها إلا القليل من البشر، يبقى متأثراً بالنمط المتبع للتصرف في المجتمع. وبشكل عفوي يقتل فيليمون وبوشوس Baucis and Philemon^١ : فاوست لا يعطي الأمر المباشر لقتلهم، ولكن مبدأ المصلحة الذاتية ينتصر غير آبهاً بمنطق الأخلاق المتبعة.

يظهر غوته في نهاية التراجميديا بطله

يتصرف بشكل لا إرادي، وفي الوقت نفسه قادر على الإدراك العميق للحل. هو شخصية أو فرد قائم بذاته، يسعى إلى الحرية وفي الوقت نفسه يجد أن جوهر الحياة يتواجد في العمل على سعادة الآخرين. ولكن أكبر اكتشاف حققه غوته في صفات فاوست . هي قدرته على البحث والتطور في ظروف تراجيدية لتناقض داخلي.

Baucis and Philemon: الجزء الأخير من تراجيديا فاوست. عجوزان كانا يعيشان في منزل بالقرب من كنيسة قديمة قتلهم إبليس في المسرحية.

شخصية تيتانية، متساوية في القدرة مع شخصيات عصر النهضة. فاوست ليس ساحراً كما كان متعارف عليه في الأسطورة، إنما هو أولاً إنسان حر، يسعى بقوة أفكاره أن يتغلغل إلى أسرار الوجود. فاوست شأنه شأن إنسان حقيقي يشعر بعدم الرضا لما توصل إليه، لأنه يريد معرفة المزيد. وفي هذه النقطة بالذات يجد غوته رهن الكمال الأبدي للشخصية الإنسانية.

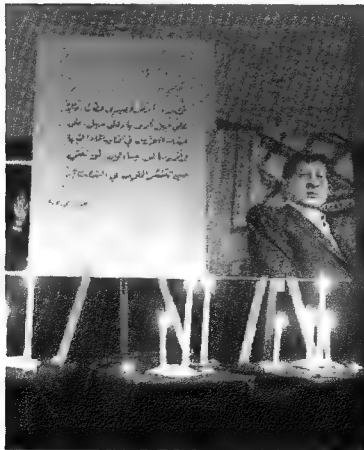
أوضح غوته في فاوست تلك الصفات والأمور التي كانت تهم الفلاسفة المتنورين، ولكن بوحدة متناقضة: فاوست يفكر ويشعر، ويستطيع أن



مقالات

ليتشح المسرح بالحزن محمود درويش يحلق روحاً وشعراً في رابطة الأدباء

بقلم: فهد توفيق الهندال
(الكويت)





الأدباء إلى حضرة أمسية " محمود
درويش .. قراءات حول العالم " التي
أقيمت تزامنا مع احتفالية مهرجان
برلين العالمي للأدب ، وكبداية لموسم
الرابطة الثقافي ٢٠٠٨/٢٠٠٩ ، ليتشح
المسرح بسواد الحزن على رحيل شاعر
أضاء بشعره جل عمره صورة الوطن
الحزين، مقارعا ظلمة الاحتلال
و الاغتراب ، فاضاءت أشعاره قبل
الشموع صوره في هذه الأمسية ،
لتستعيد من الذاكرة الدرويشية ، بعض

من أنت ، يا أنا ؟ في الطريق
اثنان نحن ، وفي القيامة واحد .
خذني إلى ضوء التلاشي كي أرى
صيرورتي في صورتي الأخرى .
فمن ساكون بعدك ، يا أنا ؟
جسدي ورائي أم أمامك ؟
من أنا يا أنت ؟

بتأمل عميق ، يعبر كل عتبات الزمن
مع هذه اللوحة المقتبسة من جداريته
الشهيرة ، عبر المشاركون عتبة رابطة

المقتطفات من أمسياته المصورة عبر إنتاج قصير متواضع في بدايتها من تنفيذ منظمي الأمسية ، و بما ألقاه الشعراء المشاركون من قصائده التي جاءت متناسقة مع رحيله الأبدى عن هذه الدنيا ، بعدما عانق جسد محبوبته ” أرض فلسطين ” .

الشعر لا ينسى

الشعر لا يكبر

ولا يموت

ان خط القلم برحيل جسد عنا

فمخطوط شعره لا يدفن

لا يموت

بهذه الكلمات ، أشعل القاص يحيى طالب أولى شموع الأمسية، لتتوالى بعدها بقية الشموع ، فيعبر المشاركون على أهم محطات درويش الشعرية، حيث ألقى الشاعر ماجد الخالدي (الكويت) بعض لوحاته المحلقة في فضاء الحب عند درويش ، عبر قصائد (لم تأت)، (كمقهى صغير هو الحب)، (مقهى، وأنت مع الجريدة) ، في حين اختار الشاعر مازن نجار (سوريا) غيرها ، تطوف حول مدارات درويش في تفكيره الشعري عبر قصائد (لا شيء يعجبني)، (رزق الطيور) ، (لي



حكمة المحكوم بالإعدام) ، أما الشاعر نادي حافظ (مصر) ، فقد اختار قصيدة (الجدارية) ذاتها كشاهد على نزاع درويش مع الموت قبل مواعده بسنوات. ليلقي مقدم الأمسية القاص يحيى طالب بدوره، قصيدة تعتبر هي الأخيرة (لاعب النرد)، وهي لم تشر بعد.

ومع مناسبة الأمسية ، تناغم الحضور مع إيقاع الحزن على رحيل الشاعر محمود درويش ، لتتزاخم الأرواح و الوجوه على المكان ، وحتى لحظة صمت المشاركين وانتهاء النشاط ، وهم الجميع يردد ما قاله درويش :

” هزمتك يا مَوْتُ الفنونُ جميعها ”

■ شهدت الأمسية حضوراً ، توحد في حضرة الشعر إنصاتا و مشاعرا . من بين الحضور أمين عام رابطة الأدباء الروائي حمد الحمد ، الشاعر الدكتور

خليفة الوقيان ، الروائية ليلى العثمان، الدكتور سليمان الشطي ، الشاعر علي السبتي ، الروائي طالب الرفاعي ، الشاعر يعقوب السبيعي ، الفنان غنام الديكان ، الروائية منى الشافعي ، القاصة ليلى محمد صالح ، الباحث خالد سالم محمد ، الدكتور مرسل المعجمي ، الكاتب المسرحي سليمان الحزامي وآخرون ، وجمع من الأدباء الشباب و الزملاء محرري الصحافة، و عدد من الأدباء و المثقفين العرب المقيمين في الكويت ، إضافة لمنظمي الأمسية أعضاء اللجنتين الثقافية والاعلامية في رابطة الأدباء .

■ جدير بالذكر ، ان الشاعر محمود درويش كان قد زار الكويت في أوائل ثمانينيات القرن الماضي ، ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي الفلسطيني.

مسرح

عبد العزيز السريع

التيمة الاجتماعية في مسرحية
”لمن القرار الأخير“
للكاتب عبد العزيز السريع

بقلم: شوقي بدر يوسف
(مصر)



عبد العزيز السريع

العزیز السریع القصة القصيرة وله في هذا المجال مجموعة وحيدة صدرت عام ١٩٨٥ وهي مجموعة "دموع رجل متزوج" وهي مجموعة تحتفي بالقضايا الإنسانية والاجتماعية شأنها شأن الأعمال المسرحية التي صدرت له آنذاك.

الجوانب السلبية

ومسرح عبد العزیز السریع يعتمد على النظرة الواقعية النقدية للمجتمع، فهو يعالج القضايا الإنسانية والاجتماعية بطريقة غير مباشرة من خلال طرحها على خشبة المسرح وتجسيد خطوطها وعرض الجوانب السلبية منها لإدانة الواقع بما يحمله من مساوئ عالقة،

يعد عبد العزیز السریع أحد العلامات الهامة في المسرح الكويتي المعاصر، وواحد من الذين ساهموا في نشأة هذا المسرح ومتابعة جهوده الفنية حتى أصبح المرح الكويتي الآن من الدعامات القوية الفاعلة والمؤثرة في عالم المسرح والدراما العربية في كافة أشكالها وتوجهاتها في الوطن العربي.

بدأ السریع حياته الإبداعية في فرقة مسرح الخليج العربي مع كل من صقر الرشود ومنصور منصور وكان له دور كبير في رسم السياسة العامة لهذه الفرقة الوليدة في ذلك الوقت، فقد كان عضواً في اللجنة الثقافية لها، وساهم مع زملائه في صياغة

توجهات الفرقة وحدد معهم منذ البداية خريطة المسرح الكويتي الحقيقية بشكل متوازن مع النهضة التي كان الكويت يمر بها آنئذ، ومع التطور الذي لحق بالحركة المسرحية في الكويت ساهم عبد العزیز السریع بجهوده وكتابات في دفع عجلة هذا التطور حتى أصبحت الحركة المسرحية في الكويت الآن تعتمد على خبرة كبيرة اكتسبها هؤلاء الشباب الذين أثروا الحياة الأدبية والثقافية وكان لهم دور بارز في الحركة المسرحية العربية على إطلاقها.

وبجانب مساهماته في مجال المسرح كتب عبد



تحت عنوان "كلمة ولكنها ليست القرار الأخير" كتب الدكتور سليمان الشطي عدة مقالات حول المسرحية نشرت في مجلة البيان الكويتية في بداية سنة ١٩٦٩، استلها برؤيته حول ما كتب عن المسرحية وقت عرضها على خطبة المسرح ونظراته الخاصة تجاه الملاحظات النقدية التي تخرجت ما بين التعاطف مع العرض والمختلفة معه. ولا شك أن التحليل الذي أوردته الدكتور الشطي في مقالاته قد جاء ليحدد ويرزج جوانب إيجابية وجوانب أخرى سلبية. وأحياناً جوانب ثلاثة تتأرجح بين الاثنين.

التفريط في الأبناء خاصة إذا كانوا من الذكور ومن خلال هذه الميشة تظهر كثير من المشاكل الاجتماعية التي حاولت هذه المسرحية الاتكاء عليها، والاهتمام بخيوطها لإبراز وجه الحياة الاجتماعية في هذه الإشكالية التي تمثل أبعاد الإنتماء في المجتمع وتفقيداته ومحاوله الشباب مواجهة الصعاب التي تقابلهم في حياتهم العملية ومحاوله التغلب على هذه الصعاب بالإصرار والمثابرة والحب وكل المقاومات الذي يحملها الشباب على عاتقه.

كتبت مسرحية "لمن القرار الأخير" في أواخر الستينيات وعرضت على مسارح الكويت وبعض دول الخليج ولاقت نجاحاً كبيراً في ذلك الوقت، إضافة إلا أنها قدر لها الآن أن تكون من ريفرتوار المسرح الكويتي وبواكير

وهو في نفس الوقت يطرح أيضاً من خلال مسرحه حلولاً إيجابية جذرية لهذه القضايا، ففي مسرحية "قلوس ونفوس" وهي باكورة أعماله المسرحية، جسد السريع ما تقفله الثروة بالنفوس البشرية من تغيرات وتأثيرات سلبية لها سطوتها الذاتية، وهو بذلك يطرح إشكالية التحول في المجتمع وما سيطرأ عليه من جراء تحوله من مجتمع فقير إلى مجتمع غني. من خلال هذا الأب الذي ما أن جرى المال في يده حتى تنكر لرفيقة عمره التي شاركته حياته بحلوها ومرها، وتزوج عليها امرأة أخرى غير عابئ بما سيلحق أسرته من ضرر وزوجته من قهر وظلم، كما نجد أن الابن أيضاً في هذه المسرحية يفقد انتماؤه لأسرته وأهله ويعود إليهم من الخارج ومعه زوجة أجنبية ضارباً بقاليد بيئته وعاداتهم عرض الحائط.

كذلك نجد ذلك أيضاً في مسرحية "لمن القرار الأخير" وهي مسرحية تعالج ثيمة اجتماعية احتضت بها الكاتب كخط درامي أساسي في هذا النص المسرحي، وهي ثيمة استقلالية الشباب عن أسرهم ومدى نجاح هذه الاستقلالية في حياتهم الاجتماعية بعد ذلك. وهذه الثيمة متواجدة في عالماً العربي خاصة في الأماكن الريفية والبدوية حيث تلجأ كثير من الأسر إلى احتواء أبنائهم بعد زواجهم من بنات الأخ أو بنات الأخت ودفعهم للحياة معهم داخل نطاق الأسرة كنوع من الارتباط بين الأسر وأبنائها، أو كنوع من لم الشمل والحفاظ على قوة الأسرة وعزوتها، وعدم

دائرة الثقافة والإعلام بدولة الإمارات العربية المتحدة وهي التي نعتمد عليها في هذه القراءة، وهي محاولة لقراءتها قراءة جديدة وهي محاولة كما قال عنها الدكتور سليمان الشطي في دراسته الملحقه بالنص: "أنه عودة لحديث قديم جديد".

رؤية إنسانية

والمسرحية هي واحدة مما كتبه عبدالعزيز السريع للمسرح الكويتي في فترة كانت هناك أزمة حقيقية في النصوص المسرحية ليس في الكويت وحدها بل وفي العالم العربي بأكمله، فقد كان عدد كتب المسرح في الكويت آنذاك يعد على أصابع اليد الواحدة، وقد كتب عبد العزيز السريع مسرحيات "فلوس ونفوس" -الجوع- عنده شهادة- لمن القرار الأخيرة" إضافة إلى ثلاثة أعمال أخرى بالاشتراك مع الفنان الكويتي صقر الرشود وهي مسرحيات "١، ٢، ٣، ٤-بم- شياطين ليلة الجمعة- يحمون المحطة". كما قام السريع أيضاً بمحاولة تكوين مسرحية الكاتب الأمريكي آرثر ميللر وهي مسرحية "الثلثون" من خلال الاحتفاء بالنص العالمي كرؤية إنسانية وإسقاطه على واقع المجتمع الكويتي بشخصه وهمومه وتوجهاته الآنية وواقعه الخاص خاصة أثناء فترة التحول الاقتصادي والاجتماعي في منطقة الخليج.

وسنحاول قراءة هذه المسرحية من خلال النص الأدبي وليس من خلال العرض المسرحي والفرق بين القراءتين كبير، وسنحاول أيضاً أن

مسرح عبدالعزيز السريع يعتمد على النظرة الواقعية النقدية للمجتمع، فهو يعالج القضايا الإنسانية والاجتماعية بطريقة غير مباشرة من خلال طرحها على خلفية المسرح وتجسيد خطوطها وعرض الجوانب السلبية منها لإدانة الواقع بما يحمله من مساوئ عاقبة، وهو في نفس الوقت يطرح أيضاً من خلال مسرحه حلولاً إيجابية جذرية لهذه القضايا.

أعماله الأولى، بل ومن الأعمال التي تؤرخ للحركة المسرحية في دولة الكويت، وفي دول الخليج بصفة عامة. وبقدر نجاحها على خشبة المسرح إلا أنها أثارت جدلاً كبيراً حولها من الناحية النقدية، طال هذا الجدل النص المسرحي ذاته، المضمون والنسق والصياغة وتوجه الرؤية، وبعض تقنيات الكتابة، كما تم جدل آخر في ساحة المسرح الخليجي حول العرض المسرحي الذي تم تنفيذه على خشبة المسرح وأخرجه في ذلك الوقت الفنان صقر الرشود وتم عرضه في عدة أماكن في الكويت والقاهرة وببيروت، وقد كتب عنها نعمان عاشور في مجلة الكويت، كما كتب عنها أيضاً الدكتور سليمان الشطي عدة مقالات في مجلة البيان، كما كتب عنها أيضاً بعض نقاد المسرح في منطقة الخليج.. وقد نشرت المسرحية في طبعتين، الطبعة الأولى كانت في باكورة سلسلة مسرحيات كويتية وصدرت الطبعة الثانية عن

وهي حديثه عن الشخصيات تناول نعمان عاشور الشخصيات بكلمات قصيرة وبسيطة لا تشف عن الأبعاد الإنسانية لكل شخص ولا دورها في الأحداث إنما جاء حكمه عليها من خارج الشخصية وليس من داخلها ولا من خلال تضييفها بمجريات ما يحدث في النص من تتابع وتصادف في هذه الأحداث. كما تناول أيضاً الحوار بكلمات قصيرة لا تسمن ولا تفني من جوع حيث قال: "ولعل القوة الحقيقية للنص تكمن في حوارها". وهذا رأي صحيح إلى حد كبير إلا إنه لم يبرر ذلك من داخل المتن الأصيل وهو النص المسرحي بل جاء حكمه عليه أيضاً حكماً مطلقاً حين قال: "لأن المؤلف بالفعل يملك ناصية حوار دفاق يجعله يسيطر على موضوعه سيطرة كاملة". ولم يبرز نعمان عاشور مدى قدرة المؤلف على ذلك من خلال الاستشهاد والتدليل من النص على هذه الآراء التي سابقتها، مع أن نص المسرحية مليء بجوانب كثيرة تبرز قدرة المؤلف على استخدام الحوار في بلورة أفكاره ومواقف شخصياته داخل هذه الإشكالية الاجتماعية التي يعرضها.

القاعدة الأرسطية

وفي رأينا فإن البناء الدرامي للنص من خلال القراءة الحالية يؤسس لتيمة اجتماعية بسيطتها الكاتب وعرضها ليبرز نوعاً من الصراع الاجتماعي داخل الأسرة، وبطبيعة الحال فالصراع هنا وإن كانت إشكاليته مصيرية تتعلق بمستقبل الأسرة وما تتعرض له من عواصف

تناقض بعض الآراء التي كتبها بعض النقاد عن هذا النص من خلال ما تضمنه الكتاب الذي صدر عن دائرة الثقافة والإعلام بدولة الإمارات العربية. وهي آراء ربما تكون قد كتبت في عجالة أو كانت تحت تأثيرات خاصة من ناحية العرض ومن ناحية المناخ السياسي والاجتماعي الذي خلفته نكسة ١٩٦٧ في ذلك. إذ أن كتابة المسرحية تزامن في ذلك الوقت وظلال النكسة كانت لا تزال تخيم على العالم العربي بأكمله من كافة الوجوه، ولا شك أن المسرح كان أحد الواجهات التي تأثرت بهذه الظلال سواء ما ظهر على خشبته من أعمال اجتماعية أو رمزية أو سياسية.

كتب نعمان عاشور تحت عنوان "تجارب وقراءات" عن مسرحية "لن القرار الأخيرة" والتي شاهدها في إحدى زياراته للكويت في نهاية الستينيات، حيث تناول البناء الدرامي للمسرحية والشخصيات والحوار والإخراج والأداء التمثيلي في مقال نشر في مجلة الكويت في مستهل عام ١٩٦٩ وتضمنها الكتاب الذي بين أيدينا الآن والذي صدر فيه النص، وعن البناء الدرامي قال نعمان عاشور: "أن أهم ما يلفت النظر في النص الدرامي أنه يكشف عن تمرس بقدر ما يكشف أيضاً عن موهبة.. إذ استطاع الكاتب أن يوفق بين الجو الذي تدور فيه الأحداث داخل مشاهد واقعية وبين شخصيات تستمد حيويتها من مناقشات ذهنية صرفه.. لأن الأحداث هينة وأبسط من أن توجع عواطفها.. ولهذا فالنص لا يثير المشاعر بقدر ما يثير الأفكار".

ربما تكون سحابة صيف تمر سريعاً، وربما تكون عميقة الأثر على أفراد الأسرة جميعهم. لذا نجد أن الكاتب قد استخدم القاعدة الأرسطية (البداية والوسط والنهاية) في بنائه الدرامي من خلال عرض الأمر في الفصل الأول ثم إيجاد محور الأزمة بكل تفاصيلها في الفصل الثاني ثم فك الارتباط بين الشخصيات وعودة الأمور إلى مجراها الطبيعي في نهاية النص. أي أنه استخدم الحبكة في بنائه الفني لنص المسرحي وهو ما يتناسب مع القضايا الاجتماعية التي تعرض على خشبة المسرح في هذا النوع من الكتابة المسرحية. لذا نجده في استهلاله الأول أو في عتبة النص يطرح تساؤله عن عمومية القضية من خلال هذا المشهد القصير:

وليد: طيب والنتيجة يا سيد سامي، أنت من تقصد به الكلام؟ من تحاكي؟ سامي: (ينزل من الكرسي) أحاكي نفسي، فيها شيء؟

وليد: الواحد يحاكي نفسه بها الطريقة!!

سامي: طبعاً.. لازم نغير سلوكنا، لازم نفكر بصوت عال، أنا ودي أوصل كلامي لكل الناس، وهذا اللي أبحث عنه، أبحث عن الطريقة التي توصلني للكلام مع الناس.

وليد: افكر الناس ما هم فاضيين لك، كل واحد له مشكلته الخاصة اللي داخ معاه.

سامي: وهذا هو الخطأ، لازم نتناسى مشاكلنا أو على الأقل نؤجلها.

وليد: أنت بأي منطق تتكلم؟

سامي: منطق العقل، منطق المناقشة، المنطق اللي لازم بعم.. كل واحد لازم يتساءل، كل واحد لازم يشك، يناقش.. يتكلم.

وليد: جميل.. بس أحب أفهم قبل كل شيء، أنت شنو اللي تبنيه.

سامي: هذا هو السؤال اللي أنا أطرحه على نفسي كل يوم، بصراحة ما أدري.

وليد: يعني!!

سامي: يعني، ما أدري، ما أدري شا للي أبيه.

وليد: يعني للحين ما لقيت نفسك؟ سامي: أبداً.. أكذب عليك؟ أنا لو إني لاقى نفسي، كان ما قعدت أصرخ كل يوم الصبح.

ويبدأ النص في تصاعد دراميته بعد هذا التساؤل الذي طرحه سامي ووليد في هذا المشهد الاستهلالي والذي نجد أن الكاتب يطل برأسه وراء هذا التساؤل الواقعي الملح الذي يطرحه سامي أو الكاتب على نفسه كل يوم وما يدري له إجابة، ربما كانت هي السمة الغالبة في هواجس الشباب وقت كتابة المسرحية. ويبدأ الخط الدرامي للمسرحية في عرض خطوطه من خلال فصوله الثلاث التي تتكون منها المسرحية.

فالعلاقة بين الزوجة ثريا والزوج وليد تتأزم بعد أن جاء وليد بزوجه إلى بيت أبيها وأقاما فيه عدة أيام والدافع إلى ذلك رغبة ثريا وموافقة وليد لها على ذلك في الاستقلال بحياتهما والعيش بعيداً عن أسرة والده اللذان

خلال قراءتها قراءة جديدة، قد جاء متلازماً مع طبيعة الأحداث، متلائماً مع جرياتها وتدفعها داخل النص. فالنص يخدم الواقع الاجتماعي من خلال إشكالية يحاول الكاتب رسم خطوطها، ويبرز ظلالها عن طريق تحريك الشخصيات من خلال إيقاع حوار يخدم البناء الدرامي ويخدم التوجه الذي يراه الكاتب في خدمة فكرته. وقد نجح الكاتب في ذلك من خلال عدة مستويات.

المستوى الأول شخصية سامي الذي يختبئ وراء قناع يخفي به موقفه المنفتح على الجمهور وشخصيته المشاركة، باعتباره أحد أفراد الأسرة الذي يجب أن يكون رأيه بطبيعة الحال في مواجهة صديقه وزوج أخته ثريا، وأن يكون تعاطفه مع أخته. وهو بهذا القناع إنما يواجه الجمهور بطريقة مباشرة لجذبه إلى التساؤلات التي يطرحها في بداية كل فصل. وقد استخدم الكاتب هذه الطريقة في مسرحيته لإيجاد شخصية شبه راوية، تستطيع أن تقطع السياق وتكسر حاجز الصراع وتشترك مع الجمهور في مواجهة المشكلة شكل مباشر وليعبر عن رأيه بصراحة حتى ولو كانت هذه الصراحة في مواجهة الواقع الذي هو أحد أفراده. فهو في كل مرة يواجه بها الجمهور في بداية كل فصل إنما يعطي الجمهور فرصة للمشاركة في مواجهة الموقف الواقعي الذي يعبر عن الواقع المأزوم داخل هذا الفصل وليعطي فرصة للمشاركة من خلال المواجهة المباشرة. نجد ذلك واضحاً في استهلال مشهد الفصل الثاني من المسرحية:

يقيمان معهما. إلا أن ثريا تفصح عن بعض التطلعات الاجتماعية التي تفوق قدرة زوجها على تحقيقها، مثل اقتناء سيارة، والحياة في بيت كبير، إقامة الحفلات واستخدام الخدم وغير ذلك من الأمور المهرقة مادياً. ويحضر العم والد ثريا وينصح وليد بتحقيق مطالب زوجته طالما هو يوافقها على ذلك، لكن وليد يقرر الرجوع في ذلك إلى والده وأخذ موافقته قبل ترك بيت الأسرة والاستقلال بحياته.. وبالفعل تنتقل الأسرة الصغيرة إلى شقة منفصلة يؤسسها وليد بدخله المحدود. إلا إنه يفاجأ بمطالب زوجته التي تتجاوز حدود المعقول والمألوف، وترهقه بإقامة الحفلات التي لا طاقة له بمصاريفها، ويفزع وليد إذ يكتشف أن رغبة زوجته ستدمر حياتهما، وينشب الخلاف في الأسرة الصغيرة ويحتدم هذا الخلاف إلى حد كبير. ويغير وليد زوجته بين الرضا بما هو مقسوم وموجود، أو الذهاب إلى بيت أبيها، وتخرج ثريا غاضبة إلى بيت أبيها الذي يعود بها مرة أخرى إلى شقة زوجها عارضاً الاشتراك في مساعدتهما مع شقيقه واقترح أن يعطيها فيلا صغيرة مملوكة لأخيه ويساعدهما هو في تأثيثها لهما. وينفرد وليد بزوجته ليتفاهما في هذا الوضع الجديد، وتعود الأمور إلى مجاريها مرة أخرى، وتنتهي المسرحية بهذا السؤال الذي تصدر المسرحية "لن القرار الأخير؟".

إيقاع حوار ي

إن رسم الشخصيات في هذه المسرحية من وجهة نظري، ومن

سامي: (خارج الستارة- يليس القناع- الموسيقى لا تزال تصدح) ثريا فرحانة بشقتها الجديدة.. عازمة ناس وعاملة حفلة... وموسيقى وشغل عدل.. طيبا أنا معزوم وأنا طلعت علشان أتكلم وياكم شوي- وأبوي سواها واستوتت.. كاه الحفلة في نهايتها.. على كل، أنا أترك لكم الفرصة تشوفون باقي الحفل.. إذا باقي فيها شيء (يختفي مع رفع يده للجهور).

المستوى الثاني من خلال شخصيتي وليد وثريا وهما الشخصيتان الرئيسيتان، والذي قال عنهما نعمان عاشور إنهما لم تخدمهما بساطة الأحداث. وبإعادة قراءة النص مرة أخرى نجد أن شخصيتي وليد وثريا قد أثريا النص بتوجه كل منهما، وبحرارة موقف كل منهما تجاه قضيته المحتدمة داخل النص، وعلى العكس فإن البساطة التي جرى بها الحوار وعرض الفكرة جاءت متممة لرسم شخصيتهما وإيضاح طبيعة كل منهما تجاه الحدث وتجاه الآخر، فكل منهما وهما زوجان يقفان أمام بعضهما موقف النقيض، ثريا تبحث لنفسها عن مكان يليق بها داخل الأسرة المستقلة بعيداً عن سطوة البيت الكبير الذي لا تجد فيها راحتها، كما أوضح، ووليد يحاول أن يوفر لها هذا التوجه ولكن في حدود الإمكانات المتاحة له خاصة وأنه موظف بسيط في الدرجة الرابعة ومرتبته يكاد يفي بالضروريات. والصراع بين الاثنين يسير بالقول والفعل، والحوار يعبر عنه في إيقاع بسيط ومؤثر، والفعل من خلال إقامة ثريا لحفلة يظهر فيها

البذخ، وتدعو إليها بعض أفراد الأسرة وبعض الأصدقاء. وهنا يبدأ وليد وهي الشخصية الفاعلة في النص في وضع الأمور في نصابها الصحيح. فهما إما أن يكونا أو لا يكونا، إما أن يعيشا بدخلهما المحدود وإما أن تعود هي إلى بيت أبيها على الرغم من إنها ابنة عمه وزواجهما كان قد مر عليه قرابة خمس سنوات. هذه المحاورات والمواقف والمشاهد الذي نجح الكاتب في ترتيبها وبلورتها كانت جميعها في خدمة رسم الشخصية الفاعلة للحدث والمعبرة عن أفكاره الذي ارتأها الكاتب لهذا النص.

المستوى الثالث هي الناحية النفسية التي تظهر بها الشخصيات الرئيسية وليد وثريا ووالد ثريا فكل منهما يعبر عن ذاته من داخله، وإن كانت المقالات والدراسات التي تناولت الشخصيات لم تلتفت إلى هذا الجانب، فقد تناولت الشخصيات بآراء عامة، إضافة إلى الشخصيات الثانوية التي كانت في خدمة الحدث الرئيسي جاءت هي الأخرى على حساب نفس المنحى الذي لا يتجاوز الرأي الانطباعي، ولعل مقالة الأستاذ نعمان عاشور قد تنبّهت إلى شيء مهم في رؤيتها تجاه هذه المسرحية وهو ما يعبر عما ذكره كله وهو الإقناع الدرامي فكل ما ذكرناه من آراء هي تتوجه ناحية هذا المصطلح. شخصية سامي وقناعها، شخصية ثريا وسامي وصراعهما المحتدم يتوجه بكامله ناحية "الإقناع الدرامي"، الحوار وتدفعه على أسنة الشخصيات جاء معبراً وبنجاح كبير عن الإقناع الدرامي وفي خدمة الحدث الرئيسي للنص.

رؤية الدكتور سليمان الشطي

وتحت عنوان "كلمة ولكنها ليست القرار الأخير" كتب الدكتور سليمان الشطي عدة مقالات حول المسرحية نشرت في مجلة البيان الكويتية في بداية سنة ١٩٦٩، استلها برؤيته حول ما كتب عن المسرحية وقت عرضها على خشبة المسرح ونظرتة الخاصة تجاه الملاحظات النقدية التي تأرجحت ما بين التعاطف مع العرض والمختلفة معه.

ولا شك أن التحليل الذي أورده الدكتور الشطي في مقالاته قد جاء ليحدد ويبرز جوانب إيجابية وجوانب أخرى سلبية. وأحياناً. جوانب ثالثة تتأرجح بين الإثنين.

وقد عرض لنقطتين أساسيتين:

الأولى: صورة الخيال المثالية التي يقف أمامها الواقع القاسي وتتغلغل فيه المسرحية لتلقي بالأضواء الكاشفة على هذا الخط الفاصل بين الحلم والواقع، أو بين الواقع وممكن الواقع كما سبق أن بينا.

النقطة الثانية: هي فقدان الإرادة الواعية عن الشخصيات خاصة الشخصيات الفاعلة في النص وهي ثريا ووليد وسامي. من جراء جريها وراء تحقيق ممكنات الواقع، تبحث كل منها عن الإرادة الواعية في العديد من متناقضات الواقع.

وقد حقق الدكتور الشطي رؤيته النقدية ومن خلال الاستشهاد بمشاهد من النص، هذا التشابك الذي ورد من خلال الصراع الدائر والأحداث المتطورة ودلل من حوار

والإقناع الدرامي يستمد عناصره من نجاح الكاتب في التعبير عن الواقع، مستخدماً الشخص والحوار والبنية الأساسية التي جاءت لتضع أمامنا موقف أسرة على وشك الانهيار، ولكن الحب والتسامح والترابط أنقذها مما أوشكت على التردّي فيه. كان هذا هو الواقع وممكنه.

فموضوع المسرحية مستمد من الواقع، وتبعية هذا الواقع موجودة في كل مكان ومشكلته مألوفة في مجتمعات كثيرة، بل وموقف الزوجة ربما هو موقف جميع الزوجات، وموقف الزوج هو أيضاً موقف جميع الأزواج، وهذا هو المضمون العام للمسرحية، وكل ما يشكل مضمونها يهم الناس بطبيعة الحال. والجميع مسكونون بهذا الهاجس، هاجس التطلعات، لكن ضعف الإمكانات هي التي تؤثّر هذه التطلعات وتفسد مظاهرها. وعلاوة على تواجد هذا الواقع في حياتنا، هناك أيضاً ممكن الواقع وقد استخدم الكاتب الواقع الاجتماعي بتفاصيله لتحقيق ممكن الواقع الذي تتطلع إليه جميع الشخصيات، فكل الشخصيات تتطلع إلى ممكن الواقع، ثريا تتطلع إلى حياة أفضل مما تحياه الآن وهي تبحث عن هذا الممكن في تمردها على واقعها، ووليد يتطلع إلى أن تقنع زوجته بما هو يستطيع أن يوفره وهو يبحث عن هذا الممكن في إصراره على موقفه الذي يراه هو الموقف السليم لحياة أسرية سليمة، والعم يتطلع إلى التوفيق بين ابنته وزوجها الذي هو ابن أخيه، وسامي يتطلع إلى ممكن الواقع الذي يعيشه الشباب في مثل سنه.

الشخصيات هذا التمزق الحاصل بين الحلم والواقع، بين الخيال وتحقيق هذا الخيال.

ولا شك أن الرؤية التي ساقها الدكتور الشطي في مقالاته عن المسرحية هي رؤية أمسكت بأطراف الموضوع من كافة الوجوه، حاول فيها أن يقلب الموضوع من كافة جوانبه، إلا أننا سوف نكتفي من رؤيته بهذه الكلمات التي حركت الراكد خلال قراءتنا لهذه المسرحية والتي قال عنها إنها قراءة قديمة جديدة:

” من خلال هذه المواقف نستطيع أن نضع إصبعنا على بداية الخيط الذي ننفذ إليه لهذه الشخصيات الفريدة، والتي تمثل العشرات من أبناء هذا الجيل الذين لم يستطيعوا أن يحددوا مواضع أقدامهم، فعاشوا في حيرة تهدد حياتهم.

ولكن.. هل ظلت هذه الشخصية متجمدة ضمن هذا الإطار طوال المسرحية، أم أنها تأثرت بما يجري حولها من أحداث فحركتها إلى الأمام فتمتد وتطور؟“

ولا شك أن هذا الرأي حافل بالدلالات الرمزية والمقنعة. ولا شك أن تاريخ كتابة المسرحية وعرضها على خشبة المسرح كان هو الآخر محل تساؤل الآن. هل كانت المسرحية فعلاً نصاً اجتماعياً يخاطب الواقع الاجتماعي من خلال هذه التيمة أم أن به ظلال سياسية وإنسانية أخرى؟

فنحن لا يمكن أن ننسى ما فعلته بنا نكسة يونيو ١٩٦٧ ما نشأ عنها وما تبعها من إحباطات. والمسرحية كتبت

بعد النكسة بقليل. لذا أعتقد أن هناك ظلالاً خيمت على المضمون بل وعلى عنوان النص الذي يعتبر من ضمن عناصر البناء الفني له. فالمسرحية بمظاهرها الاجتماعية والرمزية لا يمكن أن تتفصل عن المناخ العام للثقافة العربية، خاصة وأن ظلال هذا المناخ ظل كل شيء في العالم العربي. وإذا كان المسرح هو ترمومتر الحياة الحقيقية، والمتأثر الحقيقي بهذا المناخ، فلا شك أن نصوصه وعروشه مهما كانت توجهاتها سوف تتأثر بهذا الواقع من خلال الإدانة الغير مباشرة لما حدث والسعي نحو إبراز ما حدث من خلال الرمز. والشخصية العربية في مجتمعها الصغير الذي هو جزء من المجتمع العربي الكبير. ولا شك أن مسرحية ”لن القرار الأخيرة“ حينما ظهرت والعالم العربي يعيش آثار النكسة وظلالها انبثقت في نسج النص كل التفاعلات التي توجب لإدانة الواقع. فمن العنوان وحتى نسج النص بأكمله الذي يحمل داخله نبرة التمرد والبحث عن الحرية وصراع الأجيال. لذا كان الرأي الذي ربط هذه المسرحية بآثار نكسة يونيو هو رأي اتفق معه.

والأ، وقد مر على هذه النكسة أكثر من خمسة وثلاثين عاماً فإن العودة إلى قراءة هذه النصوص المسرحية المتزامنة مع هذا الوقت العصيب الذي سبق أن شهدناه يعتبر عودة إلى تاريخ المسرح ونصوصه التي تمثل تراثه الحديث والريبرتوار الذي يؤرخ له الآن.

يوميات فرانز كافكا

١٩١٣

ترجمة وتقديم: محمد هاشم عبد السلام
(مصر)

قام الأديب التشيكي "فرانز كافكا" بتدوين يومياته في الفترة ما بين عام ١٩١٠ وحتى عام ١٩٢٣، وهي فترة طويلة نسبياً قياساً لعدد السنوات، لكن إذا نظرنا إلى النتاج الإجمالي لعدد صفحات اليوميات التي أعيد إصدار ترجمتها باللغة الإنجليزية عام ١٩٧٥ فسنجد أنه لا يتجاوز ٥٥٠ صفحة. وإذا نظرنا عن قرب لهذه اليوميات فسنجد أن "كافكا" كانت تنتابه، إن جاز التعبير، نوبة من الانكباب على تدوين اليوميات، وسنجد أن هذه السنوات هي التي أسفرت عن وصول هذه اليوميات إلى الحجم السابق ذكره، وسنكتشف أن ثمة سنوات كان يداوم فيها "كافكا" على كتابة اليوميات بشكل منتظم، وسنوات أخرى، مثل الأعوام من ١٩١٩ وحتى ١٩٢٣، لم يرق فيها "كافكا" إلا بتدوين صفحة في كل سنة تقريباً. وحتى السنوات التي كان فيها "كافكا" مواظباً على كتابة اليوميات، مثل الفترة من ١٩١١ وحتى ١٩١٤، لم يكن يكتبها بصفة يومية منتظمة. وهذا يتفق تماماً مع الطبيعة التي نعرفها جميعاً عن "كافكا" في كل ما كتبه. جدير بالذكر أن اليوميات المشار إليها أعلاه صدرت مترجمة عن الألمانية في طبعة واحدة، وقام بترجمة السنوات من ١٩١٠ وحتى ١٩١٣ إلى الإنجليزية "جوزيف كريس"، ومن ١٩١٤ وحتى ١٩٢٣ "مارتن جرينبرج" بمساعدة "حنا أرندت"، وتلك الترجمة مأخوذة عن الترجمة الإنجليزية لـ "جوزيف كريس". وفي ما يلي استعراض لما دونه كافكا:

كان الجواب دافئاً قريباً، ومذاق المطر يعصف إلى داخل الحنطور، وهو ضائق بالطقس السيئ الذي كان يلاحقه طوال رحلة عمله هذه السنة، رفع نافذة الحنطور ومال إلى الخلف في أحد الأركان ليغط في النوم لخمسة عشرة دقيقة أو نحو ذلك من المسافة المتبقية.

مستقلاً، حيث إنه لم يمنح الحماية الكافية، التي تعرضت لها الثورات الروسية، ولأنه هو وحده فقط الذي فقد كل شيء باستثناء وعيه بأن الأب قد أصدر الحكم، الذي عزل الأب عنه كلية، وكان له تأثير قوي جداً عليه.

اسم "جورج" (Gorge) له نفس عدد الأحرف الذي لاسم "فرانز" (Franz)، في كلمة "بيندمان" (Bendemann)، "مان" (mann) هي تشديد النبر لـ "بيند" (Bende) من أجل الاحتياط لكل الاحتمالات غير المتوقعة حتى الآن هي القصة.

لكن "بيند" (Bende) لها بالضبط نفس عدد الأحرف المتحركة التي لـ "كافكا" (Kafka)، والحرف المتحرك "e" يقع في نفس المكان من الكلمة الذي يقع فيه الحرف المتحرك في كلمة "كافكا".

اسم "فريدا" له الأحرف العديدة التي لـ "فيليس" ونفس الحرف الأول (F)، "براندينفيلد" (Brandenfeld) لها الحرف الأول نفسه الذي لـ "بايور" (Bauer)، وفي كلمة "فلد" ثمة علاقة

أثناء قراءتي لبروفات "المحاكمة"، دونت كل العلاقات التي أصبحت واضحة لي في القصة بقدر ما أتذكرها الآن. هذا ضروري لأن القصة خرجت مني مثل ولادة حقيقية، مغطاة بالفقارة والوحل، ولدي الآن فقط اليد التي يمكنها الوصول إلى الجسم نفسه، وقوة الرغبة في عمل هذا: الصديق هو حلقة الوصل بين الأب والابن، إنه الرباط الأقوى المشترك فيما بينهما. جالساً بمفرده في نافذته، يبحث "جورج" وينقب على نحو مثير في هذا الوعي عما يتشابهان فيه، يعتقد أن لديه والده في داخله، وأنه سيكون في سلام مع كل شيء إذا لم يكن هناك استغراق عميق في تفكير حزين وزائل. الأب أثناء القصة، بسبب الوضع المتشدد الذي للأشياء الأخرى الأقل التي يتقاسمانها بشكل مشترك يعطيه - الحب والولاء للألم، والإخلاص لذكرها، والزبائن الذين كان (الأب) هو أول من كسبهم لصالح العمل - يستخدم الرابط المشترك للصديق لجعل نفسه كخصم لـ "جورج". يترك "جورج" بلا شيء، العروسة، التي تعيش في القصة هي علاقة مع الصديق فقط، والتي هي مشتركة بين الأب والابن، تم إبعادها بسهولة من جانب الأب نظراً لأنه ليس هناك زواج قد تم حتى الآن، ولذا لا يمكنها أن تخترق دائرة علاقة الدم المرسومة حول الأب والابن. ما هو مشترك بينهما مبني بالكامل حول الأب، يمكن أن يشعر "جورج" به فقط كشيء غريب أو دخيل، شيء أصبح

قالت أختي: "إنه بيتنا". كنت مندهشاً كم كانت مخطئة في المكان. وقالت: "في تلك الحالة، إذن، سيتوجب على الأب أن يعيش في المرحاض".

٢٨ فبراير

وصل "إيرنست ليمان" إلى "القسطنطينية" في رحلة عمل صباح يوم خريفي ممطر، وكان كعادته - كانت هذه هي المرة العاشرة التي يقوم فيها بهذه الرحلة - لا يعير انتباهاً إلى أي شيء آخر، مضى عبر الشوارع الخالية على غير المعتاد إلى الفندق الذي كان يتوقف فيه دائماً والذي وجده مناسباً له. كان الجو بارداً تقريباً، ورذاذ المطر يعصف إلى داخل الحنطور، وهو ضائق بالطقس السيئ الذي كان يلاحقه طوال رحلة عمله هذه السنة، رفع نافذة الحنطور ومال إلى الخلف في أحد الأركان ليفط في النوم لخمس عشرة دقيقة أو نحو ذلك من المسافة المتبقية. لكن نظراً لأن السائق مضى به مباشرة خلال المنطقة التجارية، فلم يكن يوسعه الحصول على أية راحة، فضيحات الباعة الجائلين، وتحزيم حافظات نقل البضائع الثقيلة، إلى جانب أشكال أخرى من الضوضاء، الخالية من المعنى ظاهرياً، مثل حشد يصفق أيديه، أزعجت في العادة نومه العميق.

في نهاية رحلته كانت هناك مفاجأة غير سارة في انتظاره. أثناء الحريق الهائل الأخير في "استامبول"، الذي ربما قرأ عنه "ليمان" أثناء رحلته، احترق "فندق كينجستون"، الذي كان

في نهاية رحلته كانت هناك مفاجأة غير سارة في انتظاره. أثناء الحريق الهائل الأخير في "استامبول"، الذي ربما قرأ عنه "ليمان" أثناء رحلته، احترق "فندق كينجستون"، الذي كان من عادته التوقف فيه، احترق تقريباً حتى الأرض، لكن السائق، الذي كان على دراية بهذا بالطبع، نفذ مع ذلك توجيهات راكمه بلا مبالاة كاملة، ومن دون أن ينبس بكلمة وصل به إلى مكان الفندق الذي احترق.

بعينها مرتبطة بالمعنى، أيضاً.

ربما حتى التفكير في برلين ليس من دون تأثير وربما تذكر "مارك براندينبرج" له نفس التأثير.

١٢ فبراير

في وصف الصديق واصلت التفكير في "ستيور". الآن عندما حدث أن قابلته منذ ثلاثة أشهر تقريباً بعد كتابتي للقصة، أخبرني أنه قد ارتبط منذ حوالي ثلاثة أشهر.

بعدها قرأت القصة أمس عند "ويلتش"، خرج السيد "ويلتش" المعجوز، وعندما عاد، بعد وقت قصير، أثنى بصفة خاصة على الأوصاف التفصيلية في القصة. قال وذراعه ممتدة: "إنني أرى هذا الأب مثلاً أمامي"، طوال الوقت وأنا أنظر مباشرة إلى الكرسي الفارغ الذي كان جالساً عليه بينما كنت أقرأ.

الرجل الذي كان يعوق "ليمان" عن الانصراف، والذي ربما كان الجوع فقط هو ما أعطاه التتجاعة للتصرف بمثل هذه الطريقة، كان بالإمكان دفعه بسهولة بعيداً عن الباب وقد أدرك الرجل هذا ولم يجرؤ حتى على النظر إلى "ليمان"، لكن "ليمان" الذي كانت لديه بالفعل تجارب كثيرة جداً بأئسة في أسفاره لم يعرف كيف أنه من المهم في بلد أجنبي تجنب عمل أي شيء يجذب الانتباه.

من عاداته التوقف فيه، احترق تقريباً حتى الأرض، لكن السائق، الذي كان على دراية بهذا بالطبع، نفذ مع ذلك توجيهات راكمه بلا مبالاة كاملة، ومن دون أن ينبس بكلمة وصل به إلى مكان الفندق الذي احترق. نزل الآن يهدوء عن الصندوق، وكان من الممكن حتى أن يفرغ أمتعة "ليمان" لو لم يكن الأخير قد أمسك بكتفه وهزه، عندئذ ترك السائق الأمتعة، بالتأكيد، لكن ببطء وهو نعلان كما لو لم يكن "ليمان" وإنما تغييره لرايه هو الذي أشاء عن هذا.

جزء من الطابق الأرضي للفندق كان لا يزال سليماً وقد جعل صالِحاً للسكنى نوعاً ما بتغطية القمة والأجناب بألواح خشبية. أشارت لافتة باللغة التركية والفرنسية إلى أن الفندق سيعاد تشييده خلال وقت قصير كأجمل وأحدث بناء. كانت الإشارة الوحيدة على هذا حتى

الآن هي عمل ثلاثة عمال يومية، كانوا يكوّمون بواسطة الجواريف وأدوات التقلب الانقراض في أحد الأجناب ثم تحميلها فوق عربة يد صغيرة.

حسبما اتضح الأمر، فإن جزءاً من موظفي الفندق، العاطلين بسبب الحريق، كان يعيش في هذه الأنقاض. جاء رجل وقور في سترة رسمية طويلة سوداء ورابطة عنق حمراء فاتحة يجري في الحال عندما توقف حطور "ليمان"، وأخبر "ليمان"، الذي استمع له في غضب، بقصة الحريق، وأثناء ذلك كان يلوي أطراف لحيته الطويلة الرفيعة حول إصبعه، وقطع هذا فقط كي يلتفت نظر "ليمان" إلى مكان بداية الحريق، وكيف انتشر، وكيف انهيار كل شيء في النهاية. "ليمان"، الذي رفع عينيه بالكاد عن الأرض أثناء هذه القصة برمتها ومن دون أن يترك مقبض باب الحنطور، كان تقريباً على وشك أن ينطق إلى السائق باسم فندق آخر يمكنه أن يقوده إليه عندما ناشده الرجل في السترة الرسمية، بذراعين مرفوعتين، ألا يذهب إلى أي فندق آخر، بل أن يبقى مخلصاً لهذا الفندق، حيث، برغم كل شيء، دائماً ما كان يحظى بالرضى. على الرغم من حقيقة أن هذا لم يكن سوى حديث خال من المعنى ولا يمكن لأحد أن يتذكر "ليمان"، تعرف "ليمان" بصعوبة شديدة فقط على أحد الموظفين الذكور وإحدى الموظفات، رأهما في الباب والنوافذ، وهو ما يزال يسأل، كرجل كانت عاداته عزيزة عليه، كيف عليه، إذا، في لحظة

لخمسـة أيام فقط، لا يمكنني فعلا أن أقيم في بيت خاص خلال هذه الفترة من الوقت، أنا ذاهب إلى فندق من الفنادق. السنة التالية، على أية حال، عندما أعود ويكون فندقك قد أعيد تشييده، سأتوقف عندك فقط بالتأكيد. اعذرنـي!" وحاوـل "ليمان" إغلاق باب الحنطور، من المقبض الذي كان ممثـل الفندق يمـسك به الآن. "سيدي"، قال الثاني في تصرع، ورفع بصره إلى "ليمان".

"دعني أنصرف"، صاح "ليمان"، هارًا الباب وموجهاً السائق قائلاً: "إلى فندق رويال". لكن سواء إن كان هذا بسبب عدم الفهم من جانب السائق، أو لأنه كان ينتظر إغلاق الباب، فقد جلس على أية حال فوق صندوقه مثل تمثال. لكن من دون غرض، لم يترك ممثـل الفندق الباب، وأشار أيضًا بلهفة إلى زميل لينهض نفسه ويتقدم لمساعدته. كانت هناك بعض البنات وقد أمل بصفة خاصة أن يفعلن شيئاً ما، وظل ينادي: "فيني! هيه، فيني! أين فيني؟" الناس في النوافذ والباب التفتوا نحو الداخل حيث البيت، وهم يصيحون في حيرة، رآهم واحد يجرون وراء النوافذ، الجميع كانوا يبحثن عن "فيني".

الرجل الذي كان يعوق "ليمان" عن الانصراف، والذي ربما كان الجوع فقط هو ما أعطاه الشجاعة للتصرف بمثل هذه الطريقة، كان بالإمكان دفعه بسهولة بعيداً عن الباب. وقد أدرك الرجل هذا ولم يجرؤ حتى على النظر إلى "ليمان". لكن "ليمان" الذي كانت

قصة ابنة البستاني التي أعاققت عملي أول أمس، أنا، من يرغب في مداواة تعب أصابي عن طريق عملي. مجبر على سماع أن نتقني الفتاة، كان اسمه "جان" وكان البستاني الفعلي ويفترض أنه خليفة "دفورسكاي" العجوز، قد سمع نفسه بسبب الاكتئاب الحاد (الملنخوليا) منذ للهرين في وهو في الثامنة والعشرين.

كهذه بالذات، أن يبقى مخلصاً للفندق المحترق. عرف الآن - وكان عليه أن يتسم للفكرة بطريقة لا إرادية - أن الحجرات الجميلة في البيوت الخاصة كانت متاحة للنزلاء السابقين لهذا الفندق، لكن لهم فحسب، ولم يكن "ليمان" بحاجة إلا لينطق بالكلمة وسوف يؤخذ على الفور إلى أحد هذه البيوت، فقد كانت قريباً إلى حد ما، لن تكون هناك مضيفة للوقت والإيجار - فقط تمنوا أن يتفضل عليهم وستكون الحجرة بالطبع مجرد بديل - كان منخفضاً على غير العادة، على الرغم من أن الطعام، الطهي "الفيني"، كان، إن أمكن، حتى أفضل والخدمة أيضاً أكثر اهتماماً ومجاملة من "فندق كينجستون" السابق، الذي كان غير ملائم أو تنقصه بالفعل بعض الجوانب.

"شكراً لك"، قال "ليمان"، ودخل إلى الحنطور. "سأكون في القسطنطينية"

العجز عن تحمل الحياة وحيدا، وهو ما لا يقضي ضمنا العجز عن العيش العكس تماما، إنه من المستبعد حتى أنني أعرف كيف أعيش مع أي شخص، لكنني غير قادر، بمفردي، على تحمل هجوم حياتي، ومتطلباتي الشخصية، وهجمات الزمن والشيفوخة، والضغط الغامض للرغبة في الكتابة، والأرق.

لا تزال ممسكة بشعرها، وكانت قد ارتدت ملابسها لتوها، ورأسها نصف مغطى، خرجت تجري من البيت نحو الحنطور. "بسرعة! إلى داخل الحنطور! إنه ينزل!" صرخت، ممسكة "ليمان" من كتفيه ومقربة وجهها جدا من وجهه. "أنا فيني". قالت عندئذ بنعومة، تاركة يديها تتحرك بمداعبة على امتداد كتفيه.

إنهم لا يقصدون فعلا ما هو شديد السوء بي، قال "ليمان" لنفسه وهو يبتسم إلى الفتاة، سيئ جدا أنني لم أعد رجلا صغيرا ولا أسمح لنفسني بالقيام بمغامرات خطيرة.

"لا بد أن هناك قدر من الخطأ، يا آنسة"، قال، والتفتت نحو حنطوره: "أنا لم أطلب منهم أن يستدعوك ولا أعترم المضي معك". وأضاف من داخل الحنطور: "لا تزعجي نفسك أكثر من هذا".

لكن "فيني" كانت قد وضعت بالفعل قدما على درجة الحنطور وقالت، ويدها معقودتان على صدرها: "لماذا لا تسمح لي أن أرشح لك مكانا لتتزل فيه؟"

متعبا من مصادر الإزعاج التي تعرض لها بالفعل، مال "ليمان" إلى الخارج نحوها وقال: "من فضلك لا تؤخريني أكثر من هذا بأسئلة غير مفيدة! أنا ذاهب إلى أحد الفنادق وهذا كل شيء. ابعد ي قدمك عن الدرج، وإلا فسوف تتأذين. انطلق، أيها السائق!"

"توقف!" صاحت الفتاة، رغم ذلك، وحاولت الآن بجدية حشر نفسها

لديه بالفعل تجارب كثيرة جدا بائسة في أسفاره لم يعرف كيف أنه من المهم في بلد أجنبي تجنب عمل أي شيء يجذب الانتباه، بغض النظر عن الصواب الكبير الذي قد يكون عليه. لذلك خرج مرة ثانية من الحنطور، في الوقت الحاضر لم يمر انتباها للرجل الذي كان يمسك بالباب بقبضة متشنجة، فقد مضى إلى السائق، وكرر تعليماته، وأضاف بوضوح أنه عليه المضي بعيدا عن هنا بأسرع ما يمكن، ثم تقدم إلى الرجل عند باب الحنطور، وأمسك يده بقبضة عادية فيما بدا، لكنه كان يضغط خفية على المفاصل في صرامة شديدة لدرجة أن الرجل هفز تقريبا وأجبر على أن يبعد يده عن مقبض الباب، وكانت صرخة: "فيني!" أمرا وانفجار ألم معا.

"ها هي تأتي! ها هي تأتي!" جاءت الصيحات الآن من جميع النوافذ، والبنت التي كانت تضعك، ويدها

كانت الإقامة في "ريفا" مهمة جدًا بالنسبة لي. للمرة الأولى فهمت فتاة مسيحية وعشت كلية تقريبًا ضمن مجال تأثيرها. أنا غير قادر على تدوين الأشياء المهمة التي أحتاج إلى تذكرها. ضعفي هذا يجعل رأسي البليد ضايقًا وخاليًا فقط لحماية نفسه، لكن بقدر ما تسمح الخيرة لنفسها بالاحتشاد حتى الحد أو السطح الخارجي فقط. إلا أنني أفضل تقريبًا هذه الحالة على الملل المجرد والضغط غير المحدد والتحرر غير الأكيد الذي منه سيطلب أولًا لنا كونهنا لسحق.

٢ مايو

أصبح من الضروري جدًا مواصلة كتابة اليوميات ثانية. أفكار الشكوكية، "إف"، الدمار في المكتب، الاستحالة البدنية للمكتبة والحاجة الداخلية لها.

تخرج "فالي" من بابنا وراء زوج شقيقتي الذي سيفادر غدًا إلى "كزور تكوف" من أجل المناورات العسكرية. رائع، كم يدل هذا الذي يعقب اعتراف الزواج مباشرة كمرف أن يصبح المرء معتادا عليه بمعنى الكلمة.

قصة ابنة اليستاني التي أعاقمت عملي أول أمس. أنا، من يرغب في مداواة تعب أعصابي عن طريق عملي، مجبر على سماع أن شقيق الفتاة، كان اسمه

في الحنطور. نهض "ليمان"، هازًا رأسه، وسد الباب كله بجسده البدين. حاولت الفتاة دفعه بعيدًا، مستعينة في محاولتها برأسها وركبتيها، فبدأت العربية تتأرجح على زنيركاتها المستهلكة، ولم يكن لدى "ليمان" أي سيطرة حقيقية على الموقف.

"ولماذا لا ترغب في أخذي معك؟ ولماذا لا ترغب في أخذي معك؟" واصلت الفتاة مكررة.

كان بإمكان "ليمان" بالتأكيد أن يدفع الفتاة بعيدًا من دون بذل أي قوة استثنائية، على الرغم من أنها كانت قوية البنية، لو لم يسرع الرجل في السخرة الرسمية، الذي ظل صامتًا حتى الآن كما لو كانت "فيني" قد أسعفته، لم يسرع الآن، عندما رأى "فيني" تترنح، بقفزة ساندًا إياها من الخلف ومحاولًا دفعها إلى داخل الحنطور بأذلا كل قوته ضد مساعي "ليمان" التي كانت ما تزال في حالة تحكم وسيطرة دفاعية.

مدركة أنه كان يتراجع، شقت الفتاة طريقها بالقوة في الواقع إلى داخل الحنطور، وهي تجذب الباب الذي انطلق بشدة في نفس الوقت من الخارج، قائلة، كما لو كان إلى نفسها، "حسنًا، الآن"، قامت أولًا بهندمة بلوزتها على عجل، ثم، بتعمد أكثر، بتسوية شعرها.

"هذا لا مثيل له"، قال "ليمان"، الذي سقط في مقعده، إلى الفتاة التي كانت تجلس قبالة.

أحدها، "انظر قبل أن تقفز"، كلها، رغم ذلك، أعقبتها بتعليقات من جانبي مثل: "إنه لا شيء"، إلخ). "بسبب الارتباك"، قلت، وكنت سميحاً لمرة واحدة لأنني قلت شيئاً ما حقيقياً فيما يتعلق بهذا الشأن.

قابل "ب" أمس (مربيته القديمة). سكنوها، وقتاعتها، وصفأوها، والافتقار إلى الارتباك، على الرغم من أنها أصبحت في السنتين الأخيرتين امرأة عجوز، بدانتها - حتى في ذلك الوقت تنقل عليها - التي ستصل قريباً إلى درجة بالغة من السمنة العقيمة، وقد أصبح سيرها نوعاً من التدحرج أو جر الخطوة مع دفع البطن، أو بالأحرى حمله، إلى الأمام، وعلى ذهنها - في لمحة سريعة فقط إلى ذهنها - شعر مجمد الآن مما اعتاد أن يكون نازلاً.

٣ مايو

اللايقين الفظيع لوجودي الداخلي. كيف أفك أزرار صداري لأطلع السيد "ب" على طفحي الجلدي. كيف أشير إليه بالتوجه إلى حجرة أخرى. المجذوم وزوجته. الطريقة التي يواصل بها ظهرها - مستقيمة في السرير على بطنها - الارتفاع بكل قروحه مراراً وتكراراً على الرغم من وجود ضيف. الطريقة التي يواصل بها الزوج الصباح فيها لتبقى مغطاة.

كان الزوج قد ضرب من الخلف بوتد - لا أحد يعرف من أين جاء - ضربة قاضية وناهضة. مستلق على الأرض ورأسه مرفوع إلى أعلى وذراعه مفرودتان،

أطفا المصباح. وأخذ قبعته وفتح الباب المفضي إلى المطبخ. عادة لا يهتم على الإطلاق إن كان يتوجب عليه الذهاب دائماً عبر المطبخ. فقد قللت هذه المشكلة أيضاً إلى حد بعيد من إيجاز حجرتي. لكن من وقت إلى آخر عندما يكون هناك كم من الضوء غير معتاد في المطبخ، أو عندما، مثل اليوم، يربد الخروج في وقت متأخر من المساء، كان يصاب بالضيق.

"جان" وكان البستاني الفعلي ويفترض أنه خليفة "دفورسكاي" العجوز، قد سمم نفسه بسبب الاكتئاب الحاد (المنخولي) منذ شهرين في وهو في الثامنة والعشرين. شعر أثناء الصيف أنه معاق نسبياً على الرغم من طبيعته المنعزلة، نظراً لأنه كان عليه على الأقل الاتصال بالعملاء، لكن أثناء الشتاء كان منطوياً كلية. كانت حبيبته تعمل كاتبة - أوريدينيس - فتاة مصابة بالاكتئاب الحاد مثله. في أحيان كثيرة كانا يذهبان معاً إلى المقبرة.

"ميناس" الضخم في العرض الياديشي (لغة يهود أوروبا). استولى عليّ كلية شيء ما ساحر في حركاته المنسجمة مع الموسيقى. نسيت أي شيء هو.

ضحكي الغبي اليوم عندما أخبرت أمي أنني ذاهب إلى برلين في عيد العنصرة. "لماذا تضحك؟" قالت أمي (من بين تعليقات أخرى عديدة، كان

أوثق قسمي الباب وأخذ نفساً عميقاً.
"البؤس، أم، البؤس اللعين"، قال ونظر،
بهدهوء فيما يبدو، أولاً بطول الشارع ثم
إلى بعض البيوت.

يائساً من هذا الاتجاه أيضاً. ليس
هناك ترحيب في أي مكان.

١ - الهضم. ٢ - تب الأعصاب. ٣ -
الطغ الجلدي. ٤ - القلق الداخلي.

٢١ مايو

أسير مع "بيكر". في روح معنوية عالية
لأنني أعتبر "الوقاد" جيدة جداً. هذا
المساء قرأتها لوالدي، ليس هناك ناقد
أفضل مني عندما أقرأ لأبي، الذي
يصفي بنفوره بالغ. العديد من الفقرات
الضحلة متبوعة بأعماق غير مسبوقة.

٢٢ يونيو

الميزات الداخلية التي للأعمال الأدبية
المتوسطة مستمدة من حقيقة أن كتابها
لا يزالون أحياء والحاضر خلفهم.
الإحساس الحقيقي بالتقدم في السن،
"لوي"، قصة عن اجتياز الحدود.

٢٣ يوليو

القلق الذي أعانته من جميع الجهات.
الفحص من ج.ب. الطبيب، الطريقة
التي يضغط بها علي، إنني أفرغ نفسي
فعلياً إلى الخارج وهو يتحدث بخطبه
الجوفاء إلي، ازدراء وعدم تفنيد.

العالم المروع الذي لدي في رأسي. لكن
كم نفسي حرة وتحريرها من دون التمرق
إلى قطع. والتمرق آلاف المرات إلى قطع
صغيرة بدلا من الاحتفاظ بها في أو
دفنها. هذا، بالطبع، هو سبب وجودي
هنا، إنه واضح تماماً بالنسبة لي.

في الميناء الصغير لقبرية صيد السمك
كان قارب يستعد لرحلة. تقارب في
بطلين بحار عريض كان يتفرق على
العمل. كان بحاران عجوزان يحملان
أجولة وصناديق إلى معبد حيث
يأخذ رجل طويل ساقاه مفروقات
على آخرهما. كل ثلثي يسلمه إلى
أياد كانت ممدودة نحوه من داخل
القارب المظلم فوق الأحجار الكبيرة
المقلوعة على هيئة مربعات والتي
تحيط بركن من الرصيف. جلس خمسة
رجال نصف مضجعين. كانوا ينقلون
دخان غلايينهم في جميع الاتجاهات.

يتفجع. أصبح فيما بعد قادراً على أن
يقف للحظة بترنح. يمكنه التحدث عن
أي شيء باستثناء كيف ضرب، والإشارة
إلى الاتجاه التقريبي الذي، في رأيه،
جاء منه الودد. هذا الحديث، دائماً
نفس الشيء، ممل الآن بالنسبة للزوجة،
نظراً لأن الرجل على وجه الخصوص
يشير دائماً في اتجاه آخر.

٤ مايو

دائماً صورة سكين الجزار المريض
الذي بسرعة وآلية منتظمة يقطع في
لحمي من الجانب فيقطع شرائح رفيعة
جداً تطير بعيداً مثل النشارة تقريباً
بسبب سرعة العمل.

صباح يوم مبكر، كانت الشوارع لا تزال
فارغة في كل الأنحاء طويلاً وعرضاً،
فتح رجل، كانت قدماء عاريتين ويرتدي
لباس النوم وينطالا فحسب، باب العمارة
الكبيرة المطل على الشارع الرئيسي.

بدأت أجري في كل مكان في
الحجرة. انتقلت من المثلي إلى
البحري. ومن البحري إلى العدو.
كل مرة مرت فيها بالرجل كنت
ألتهم قبضي في وجهه. لم ينظر
حتى إلى بل كان متشغلاً بصداقه.
للتعرت بأقدام اللانيد، حتى أن
النفسى كان غير عادي. وتلعب
صدي أن ملاسي فقط تعوقه
عن الارتفاع أو الانخفاض بصورة
ضخمة.

مدلل، يهدد للنوم، لكن كيف هب
واقفاً مثل خادم وراح يزرع الغرفة التي
أغلقت عليه في خان الغابة.

٢ يوليو

بكت على تقرير محاكمة "ماري
إبراهيم" البالغة من العمر ثلاثة
وعشرين عاماً التي، بسبب الفقر
والجوع، خنقت طفلتها "باربرا" التي
لم تتجاوز التاسعة عشر شهراً بالتمام،
برابطة عنق رجالي استخدمتها كرباط.
قصة روتينية جداً.

الحريق الذي وصفته، في الحمام، إلى
أختي فيلم مضحك. لماذا ليس بإمكانني
أبدأ أن أفعل هذا في وجود أغراب؟

لن يمكنني على الإطلاق أن أتزوج من
الفتاة التي عشت معها في نفس المدينة
لمدة سنة.

٣ يوليو

اتساع وتقوية الوجود من خلال الزواج.

في صباح ربيع بارد حوالي الخامسة
تماماً رجل طويل في عباءة تصل إلى
قدميه يقبضته على باب كوخ صغير
انصب في منطقة تلال عارية. كان
القمر لا يزال أبيض ولامعاً في السماء.
بعد كل ضربة من قبضته ينصت، كان
هناك صمت داخل الكوخ.

٤ يوليو

الرغبة في الوحدة الغافلة المتهورة. أن
أكون وجهاً لوجه مع نفسي فقط. ربما
سأحظى بهذا في "ريفا".

الزوج والزوجة اللذان في شهر العسل
جاءا من فندق "دي ساكس". بعد
الظهر. إسقاط البطاقة في صندوق
البريد. الملابس المجمعة، السرعة
الكسولة، بعد ظهر فاتر وممل.

بالكاد ميزت الوجوه من النظرة
الأولى.

صورة احتفال الذكرى المثوية الثالثة
لـ "رومانوف" في "ياروسلاف"
في "الفولجا". القيصر، الأميرات
الضائقات الواقفات في الشمس،
شخصية واحدة فقط - هشة، وعجوز،
وكسول، تتعكز على شمسيته - تنظر
إلى الأمام مباشرة. الوريث الشرعي
على ذراع "كوساك" الضخم الحاسر
الراس. في صورة أخرى، الرجال
الذين انقضى عليهم وقت طويل منذ
أن مرّ بهم يلوحون عن بعد.

المليونير في فيلم "عبيد الذهب". يجب
ألا تنساه. الهدوء، الحركة البطيئة،
الوعي بأهدافه، إسراع الخطوة عندما
يكون الأمر ضرورياً، هزة الكتف. غني،

في الأسفل على النهر تصطف قوارب عديدة، طرح الصيادون صناراتهم، إنه يوم كئيب. بعض الشباب، أرجلهم متصالية، كانوا ممددين قبالة سياج حوض السفن.

عندما نهضوا ليشربوا نخب مفادرتها، رافعين الكؤوس، كان الفجر قد انبج بالفعل. رافقها والداه وعدد من ضيوف العرس إلى الحنطور.

لا تياس، ولا حتى من حقيقة أنك لا تياس. فقط عندما يبدو كل شيء قد انتهى، تجيء قوى جديدة سائرة قدماً، وهذا يعني على وجه التحديد أنك حي. وإذا لم تأت فإن كل شيء عندئذ ينتهي هنا، بصفة نهائية.

لا يمكنني النوم. أحلام فقط، دون نوم. اليوم، في حلمي، اخترعت نوعاً جديداً من المركبات المنحدر المتنزّه. تأخذ فرعاً، ليس من الضروري أن يكون قوياً، ثبته في الأرض بزواوية طفيفة، أمسك بنهاية واحدة في يدك، اجلس عليه بطريقة جانبية، عندئذ سيسرع الفرع بالكامل بطبيعة الحال إلى أسفل المنحدر، نظراً لأنك تجلس على الفرع فقد حملت إلى الأمام بأقصى سرعة، مهتزاً بشكل مريح على الخشب المرن. من الممكن أيضاً استخدام الفرع لتصعد ثانية. الميزة الرئيسية، بخلاف البساطة الكاملة للجهاز، تكمن في حقيقة أن الفرع، حيث إنه مرن ورقيع، يمكن خفضه أو يرفعه حسب الضرورة ليصل إلى أي مكان، حتى عندما يصل

نص الموعظة. لكنني أشعر به تقريباً. عندما أقول شيئاً ما فإنه على الفور وفي النهاية يفقد أهميته. عندما أدونه يفقد أهميته أيضاً، لكن أحياناً يكتسب أهمية جديدة.

طوق من خرز ذهبي صغير حول عنق لوحته الشمس.

خرج من البيت أربعة رجال مسلحين. كل واحد منهم يحمل مطرذاً (سلاح قديم مؤلف من رمح وفأس حرب) أمامه بطريقة عمودية. من وقت لآخر كان أحدهما ينظر إلى المؤخرة ليرى إن كان يتقدم عنمن كانوا يقفون هنا. كان هذا في وقت مبكر من الصباح، والشارع خالياً تماماً.

ما الذي تريده إذا؟ تعال! - لا نرغب في هذا. دعنا!

كل المجهود الداخلي من أجل هذا فقط! لهذا السبب تترد الموسيقى القادمة من المقهى إلى هذا الحد في أذن المرء. رمية الحجر التي تكلمت عنها "الزا ب." تصبح مرثية.

(امرأة تجلس في المغزل. يدفع الباب فأتاح إياه رجل مزود بسيف مغمود في جرابه (يمسكه على نحو غير محكم في يده)).

الرجل: هل كان هنا!

المرأة: من؟ ماذا تريد؟

الرجل: سارق الحصان. إنه يختبئ هنا. لا تكذبي! (يلوح بالسيف).

المرأة: رافعة بكرة المغزل لتحمي نفسها: لم يكن أحداً هنا. دعني وشأني!

الشخص نفسه بصعوبة فقط.

أن تسحب خلال نافذة الطابق الأرضي لمنزل بحبل مربوط حول رقبة المراء وتجذب إلى أعلى، بوحشية ورث الثياب، خلال كل الأسقف، والأثاث، والجدران، والسندرات، من دون اعتبار، كما لو من قبل شخص لا يعير أدنى انتباه، حتى ترى الأنشطة الفارغة، مسقط الشظايا الأخيرة مني عندما تخترق بلاط السقف، فوق السقف. طريق خاصة للتفكير. منفذة بعاطفة. كل شيء يشعر بنفسه كونه فكرة، حتى المشاعر الأكثر غموضاً (دوستوفسكي).

هذه البكرات والحبال للوجود الداخلي. رافعة صغيرة في مكان ما حررت سرّاً، في البداية يدركها المراء بصعوبة، وهي الحال الأدوات بالكامل في حالة حركة.

مطيعاً لقوة غير مفهومة، كما تبدو الساعة مذعنة للوقت، تحدث صريراً هنا وهناك، وكل السلاسل تصلصل مع طريقها المحدد أو المفروض واحدة تلو الأخرى.

ملخص كل النقاشات مع وضد زواجي:

١ - المعجز عن تحمل الحياة وحيداً، وهو ما لا يقتضي ضمناً المعجز عن العيش، العكس تماماً، إنه من المستبعد حتى أنني أعرف كيف أعيش مع أي شخص، لكنني غير قادر، بمفردي، على تحمل هجوم حياتي، ومتطلباتي الشخصية، وهجمات الزمن والشيخوخة، والضغط

الغامض للرغبة في الكتابة، والأرق، الجنون الوشيك - لا يمكنني أن أتحمل كل هذا بمفردي. أضيف بطبيعة الحال "ريماً" إلى هذا. العلاقة مع "إف". ستمنع وجودي قوة أكثر للمقاومة.

٢ - كل شيء يستوقني على الفور. كل نكتة في الجريدة الكوميديّة، ما أتذكره عن "فلوير" و"جربليارز"، لمحة من ثياب النوم على أسرة والدّي، التمدد طوال الليل، زواج "ماكس". قالت أختي أمس، "كل المتزوجين (الذين نعرفهم) سعداء، أنا لا أفهم هذا"، استوقني هذا التعليق أيضاً، أصبحت خائفاً مرة ثانية.

٣ - يجب أن أكون بمفردي كثيراً جداً. ما أنجزته كان فقط نتيجة كوني بمفردي.

٤ - أكره كل ما لا علاقة له بالأدب، المحادثات تضجّرني (حتى لو كانت متعلقة بالأدب)، زيارة الناس تضجّرني، الأحزان والأفراح الخاصة بأقاربي تضجّرني حتى أعماق روحي. نكتسب المحادثات الأهمية، والجديّة، والحقيقة الخاصة بكل ما أفكر فيه.

٥ - الخوف من العلاقة، من الاتصال بالآخر. إذا لن أكون بمفردي ثانية.

٦ - في الماضي، بصفة خاصة، الشخص الذي هو أنا في صحبة شقيقاتي كان مختلفاً كلية عما هو عليه في صحبة أناس آخرين. شجاع، قوي، مذهل، مؤثر مثلما بطريقة أخرى أكون في حالة كتابة. إذ أمكن عبر توسط زوجتي من أن أكون مثلما أكون عليه في وجود الجميع! لكن عندئذ ألن

هل كنا مجانين؟ عدونا خلال المتزهد
في الليل نؤرجح الأغصان.

أبحرت بقارب في خليج طبيعي
صغير.

بينما كنت في "الجنمازيوم"، من وقت
إلى آخر اعتدت زيارة "جوزيف ماك"
تحديداً، صديق أبي المتوفي. عندما،
بعد التخرج من "الجنمازيوم"، أنا -

بينما كان "هوجو سيفيرت" في
"الجنمازيوم" اعتاد من وقت إلى آخر
زيارة "جوزيف كيما" تحديداً، عجوز
أعزب كان صديقاً لوالد "هوجو"
المتوفي. توقفت الزيارات فجأة عندما
ترك "هوجو"، الذي تلقى عرضاً للعمل
في الخارج كان عليه أن يقبله في الحال،
وطنه لعدة سنوات. عندما عاد اعتزم
زيارة العجوز، لكن لم يجد أي فرصة،
ربما مثل هذه الزيارة لم تعد تناسب
رؤاه المتغيرة، وعلى الرغم من أنه كثيراً
ما كان يمر في الشارع الذي يسكن فيه
"كيما" حتى أنه رآه عدة مرات يحني
خارج النافذة، وربما لاحظته بدوره، إلا
أنه أهمل القيام بالزيارة.

لا شيء، لا شيء، لا شيء. الضعف،
التدمير الذاتي، طرف من لهب الجحيم
يثقب الأرضية.

٢٣ يوليو

مع "فيلمس" في "روستوك". النشاط
الجنسي المتفجر للنساء. تلوثهم
الطبيعي. المغازلة، عديمة المعنى
بالنسبة لي، مع "لينا" الصغيرة. منظر
امرأة بديئة تميل إلى الأمام في كرسي
من السلال، قدم واحدة تدفع إلى

يكون هذا على حساب كتابتي؟ أليس
كذلك، أليس كذلك!

٧ - وأنا بمفردتي، ربما يمكنكني فعلاً أن
أقطع يوماً ما عن عملي. وأنا متزوج، لن
يكون ممكناً أبداً.

في فصلنا، الفصل الخامس لـ
"جنمازيوم أماليا"، كان هناك ولد
يدعى "فريدريش جس"، كرهناه
جميعاً. إذا حضرنا إلى الفصل مبكراً
ورأيناه جالساً في مكانه قرب الموقد
يمكن أن نفهم كيف أنه يصعوبة كان
يمكنه أن يستجمع قواه ليأتي إلى
المدرسة ثانية. لكنني لا أقول هذا
بالشكل الصحيح.

لم نكن نكرهه هو فحسب، كرهنا
الجميع. كنا حلفاً قضيماً. مرة، عندما
كان مفتش منطقة المدرسة موجوداً في
أحد الدروس - كان درس الجغرافيا
والأستاذ، عيناه متحوّلة إلى السبورة أو
النافذة مثل جميع أساتذتنا، كان يشرح
"موري بينسلا" -

كان اليوم الأول للمدرسة، المساء
كان يقترب بالفعل. أساتذة "أوبير
جينمازيوم" كانوا لا يزالون جالسين
في حجرة المدرسين، يدرسون قوائم
الطلبة، ويعيدون كتب القائمة الجديدة،
وهم يتحدثون عن رحلات إجازاتهم.

مخلوق بأش أنا!

فقط أجلد الحصان بشكل مناسب!
اغرز المهماز فيه ببطء، ثم اسحبهما
بهزة عنيفة، لكن الآن دعهما يحفران
في اللحم بكل قوتك.

ياله من إجراء قاس جداً!

ممكناً.

مساء أمس في "بوليفار" تحت
النجوم.

والعصيان

العكس هو ما حدث. كانت هناك ثلاثة
خطابات. الخطاب الأخير لم يكن
بمقدوري مقاومته. أحبها بقدر ما
يسعني، لكن الحب يكمن مدفوناً إلى
حد الاختناق تحت الخوف والتوبيخ أو
التقريع الذاتي.

استحتاج لحالتي من "الحكم". إنني
مدين بطريقة غير مباشرة للقصة.
لكن "جورج" ينهار بسبب خطيبته.

العيش بزهة قدر الإمكان، أكثر زهداً
من الأعزب، هذه هي الطريقة الوحيدة
الممكنة لي لتحمل الزواج. لكن ماذا
عنها؟

على الرغم من كل هذا، إذا نحن، أنا
و"ف"، لنا نفس الحقوق، لو لنا نفس
الآمال والاحتمالات، فإنني لن أتزوج.
لكن هذه الحارة السد التي زججت
حياتها فيها ببطء تجعل هذا واجباً
حتمياً بالنسبة لي، على الرغم من أن
نتائجه صعب التنبؤ بها على الإطلاق.
قدر من القانون السري للملاقة
الإنسانية ذو أثر أو فاعلية هنا.

واجهتني صعوبة كبيرة في كتابة
خطاب إلى والديها، خصوصاً لأن
المسودة الأولى، التي كتبت في ظل
ظروف سيئة بعينها، ظلت لفترة طويلة
تقاوم كل تغيير. اليوم، مع ذلك، كنت
على وشك النجاح تقريباً، على الأقل
ليس هناك كذب فيها، وبرغم كل شيء

الخلف بفرابة، كانت تخطط شيئاً ما
وتتحدث إلى امرأة عجوز، ربما عانس
تقدمت في السن، حيث بدت أسنانها
كبيرة على غير العادة على جانب واحد
من فمها. النسب الأصيل الخالص
وحكمة المرأة الحامل. ظهرها تقريباً
منحوت بخطوط مقسمة بالتساوي.
الحياة في الشرفة الصغيرة. كيف
أخذت الفتاة الصغيرة على حجري
ببرود، لست غير سعيد على الإطلاق
فيما يتعلق بالبرود.

كيف يجلس سمكري بطريقة طفولية،
يرى من خلال باب محله المفتوح، إلى
عمله ويواصل الطرق بمطرقة.

"روسكوف"، تاريخ الشيطان: بين
"كريببي" (أبناء شعب هندي أحمر)
الوقت الراهن، "هو من يعمل ليلاً"
ينظر إليه أو يعتبر مبتكراً للعالم.

والعصيان

ربما كل شيء انتهى الآن والخطاب
الذي كتبت أمس كان الأخير. سيكون
ذلك أفضل بالتأكيد. ما أعاني منه، ما
ستعاني منه - لا يمكن مقارنته بالمعاناة
المشتركة التي ستتشأ. يجب أن أستجمع
قواي تدريجياً، سوف تتزوج هي، تلك
هي الطريقة الوحيدة للحياة. لا يمكننا
أن نشق طريقاً في الصخر لكننا معاً،
يكفي أننا أبكىنا وعذبنا أنفسنا لمدة
سنة. ستدرك هي هذا من خطاباتي
الأخيرة. إذا لم يحدث، عندئذ سوف
أتزوجها بالتأكيد، لأنني ضعيف جداً
إزاء مقاومة رأيها بخصوص مصيرنا
المشترك وأنا عاجز عن عدم تنفيذ،
بقدر ما أستطيع، شيء تعتبره هي

كل شيء، وحتى لقيادته في اتجاه
مؤات لتطوري. بالطبع، إلى حد معين،
هذا الاعتقاد بأنني تعلقت عندما كنت
بالفعل على حافة شباك النافذة.

سأعزل نفسي عن الجميع إلى حد
فقدان الوعي. أنتخذ من الجميع عدوًا
لي، لا أتحدث مع أحد.

الرجل ذو العيون الداكنة القوية الذي
كان يحمل كومة من المعاطف القديمة
على كتفه.

ليوبولد إس. (رجل قوي طويل،
بحركات مترنحة خرقاء، تدلت على
نحو غير محكم، ملابس مكرمشة
ذات مربعات، يدخل بسرعة عبر الباب
الأيمن إلى الحجرة الكبيرة، يصفق
يديه، ويصيح): "فليس! فليس!" (من
دون التوقف للحظة لإجابة صيحه
يسرع إلى الباب الأوسط الذي يفتحه،
ويصيح ثانية) "فليس!"

فليس سي. (تدخل عبر الباب الموجود
على اليسار، تتوقف في الباب، امرأة
تبلغ من العمر أربعين سنة في مريلة
مطبخ): "ها أنا، يا "ليو". كم أصبحت
عصبيًا مؤخرًا! ما الذي تريده؟"

ليوبولد: (يستدير بهزة، ثم يتوقف
ويعض شفتيه): "حسنًا، إذن، تعال إلى
هنا!" (يمضي إلى الأريكة).

فليس: (لا تتحرك): "بسرعة! ما الذي
تريده؟ يجب عليّ فعلًا أن أعود ثانية
إلى المطبخ."

ليوبولد: (من فوق الأريكة): "أنس
المطبخ! تعال إلى هنا! أريد أن أخبرك
بشيء مهم. سيعوضك عن هذا، حسنًا،
تعال!"

مازال هناك شيء ما يمكن أن يقرأه
والداها ويفهماه.

١٥ أغسطس

أتعذب عذابًا شديدًا في السرير حتى
الصباح. فقط الحل الوحيد هو القفز
من النافذة. جاءت أمي إلى جانب
سريري وسألتني إن كنت قد أرسلت
الخطاب وإذا ما كان نصي الأصلي.
قلت إنه كان النص الأصلي، بل حتى
عمل أكثر حدة. قالت إنها لا تفهمني.

أجبت، بالتأكيد إنها لا تفهمني إلى
أقصى حد، وعلى الإطلاق فيما يتعلق
فقط بهذه المسألة. سألتني فيما بعد
إن كنت سأكتب للعم "الفريد"، فهو
يستحق هذا. سألت لماذا يستحق هذا.

لقد أبرق، وكتب، لديه الكثير من
صلاح حتى النخاع. "ببساطة إنها
شكليات"، قلت، "إنه غريب عني كلية،
يسيء فهمي كلية، لا يعرف ما أريده
وأحتاجه، ليس هناك ما هو مشترك
بيننا وبينه."

"إذا لا أحد يفهمك"، قالت أمي،
"أفترض أنني غريبة عنك أيضًا،
ووالدك نفس الشيء. إذا نحن جميعًا
نريد فقط ما هو سيئ لك."

"بالتأكيد، إنكم جميعًا غريباء عني، نحن
مرتبطون برباط الدم فحسب، لكن هذا
لا يعبر عن نفسه أبدًا. بالطبع أنت لا
تريدين لي ما هو سيئ."

عبر هذا وعدة ملاحظات أخرى
عن نفسي وصلت لاعتقاد أن هناك
إمكانات دائمًا في حسمي الداخلي
المتزايد وقناعتي التي قد تمكنني من
اجتياز اختبار الزواج على الرغم من

فليس: (تمضي نحوه ببطء، رافعة حمالات مريلتها): "حسنًا، ما هو هذا المهم جدًّا؟ إذا كنت تستهزئ بي سأغضب، بشكل جدي". (تتوقف أمامه).

ليوبولد: حسنًا، اجلسي، إذا.

فليس: وفرضًا أنني لا أرغب في هذا؟ ليوبولد: إذا لن يمكنني أن أخبرك به. يجب أن تجلسي بالقرب مني.

فليس: حسنًا، ها أنا أجلس الآن.

الجلسة الأولى

اليوم حصلت على "كتاب الحكم" لـ "كيركيجارد". كما توقعت، حالته، على الرغم من الفروق الجوهرية، مشابهة جدًّا لحالتي، إنه على الأقل يقف على نفس الجانب الذي أقف فيه من العالم. إنه يؤيدني ويؤكدني مثل صديق. كتبت إلى والدها مسودة الخطاب التالي، الذي، إذا واثقتي القوة، سوف أرسله غدًا.

أنت متردد في إجابة طلبي، من الممكن فهم هذا تمامًا، فكل أب سيفعل الشيء نفسه في حالة تقدم أي خطيب لطلب يد ابنته. لذا فإن ترددك ليس السبب في هذا الخطاب، إنه على الأكثر يزيد من أملِي في تقدير صحيح وهادئ له. أكتب هذا الخطاب لأنني أخشى أن ترددك أو اعتباراتك قد نتجت أكثر عن تأملات عامة، أكثر منها عن إحدى الفقرات الواردة في خطابي الأول الذي جعلها ضرورية بالطبع والتي ربما فضحتني. تلك الفقرة المتعلقة بعدم احتمالي لعملِي.

ربما ستمر مرور الكرام متجاهلاً ما أقوله، لكن لا يجب عليك هذا، بالأحرى يجب عليك أن تتحرى عنه بعناية شديدة، حيث ينبغي عليّ في هذه الحالة أن أجبك بعناية وفي اختصار كما يلي. إن عملي غير محتمل بالنسبة لي لأنه يتعارض مع رغبتِي الوحيدة ومطلبي الوحيد، الذي هو الأدب. ونظرًا لأنني لا شيء غير الأدب وأريد وأرغب في ألا أكون على غير ذلك، فإن عملي لن يملكني أو يستحوذ عليّ أبدًا، ربما، رغم ذلك، يحطمني تمامًا، وهذه احتمالية بعيدة على الإطلاق. الحالات العصبية الأسوأ تتحكم فيّ وتسيطر عليّ من دون توقف، وهذه السنة من القلق والمذاب بخصوصي وبخصوص مستقبل ابنتك قد كشفت على الوجه الأكمل عن عجزِي إزاء المقاومة. ربما تسأل لماذا لا أقنع عن هذا العمل و - ليس لديّ أي مال - لا أحاول دعم نفسي عن طريق العمل الأدبي. بالنسبة لهذه النقطة يمكنني أن أجب إجابة بائسة فقط وهي أنني ليست لديّ القوة على هذا، وذلك، بقدر ما يسعني أن أرى، ستتسبب بدلا من ذلك في تدميرِي بسبب هذا العمل، وسيكون هذا التدمير سريعًا.

والآن قارني بابنتك، هذه الفتاة السلمية المعافاة، المرحّة، الطبيعية، القوية. كلما أعدت هذا عليها ربما في خمسمائة خطاب، هداثني بكلمة "لا"، ذلك بالتأكيد ليس له أي أساس حقيقي مقنع - يبقى حقيقيًا مع ذلك أنها غير سعيدة معي دون شك، بقدر ما

تنتشر كلمة إلى اللقاء، فقد فعلت إذاً الشيء الصحيح بالتأكيد. في داخلي، مع نفسي، من دون علاقات إنسانية، ليست هناك أكاذيب مرئية. الدائرة المحدودة نقية.

١٨ أكتوبر

الشارع الصغيرة بدأ بجدار مقبرة على جانب واحد وبيت منخفض بيلكونة على الجانب الآخر. عاش في البيت المسئول المتقاعد، "فريدريش مانش"، وأخته، "إليزابيث".

انطلق قطع من الأحصنة خارج السياج.

ذهب صديقان في جولة الصباح.

"آيتها الأبالسنة، أنقذيني من هذا الظلام الدامس!" صاح تاجر عجوز كان قد استقل على الأريكة متعباً في المساء والآن، في الليل، استيقظ بصعوبة فقط بنداء على كل قوته. كانت هناك طرقات جوفاء على الباب. "تعال، تعال، كل شيء موجود بالخارج"، صاح.

١٩ أكتوبر

ربما أمسكت نفسي ثانية، ربما سلكت سراً الطريق الأقصر مرة أخرى، والآن أنا، المصاب باليأس فعلاً في حالة من وحدة وعزلة، كبحت جماع نفسي ثانية. لكن حالات الصداق، والأرق! حسناً، إنه يستحق الصراع، أو بالأحرى، ليس لي من خيار آخر.

كانت الإقامة في "ريفا" مهمة جداً بالنسبة لي. للمرة الأولى فهمت فتاة مسيحية وعشت كلية تقريباً ضمن

يمكنتي أن أرى. أنا، ليس فقط بسبب ظروفه الخارجية بل حتى أكثر بكثير بسبب طبيعتي الأساسية، شخص مستاء وانطوائي وهادئ ومتحفظ، لكن من دون القدرة على أن أطلق على هذا بليتي، لأنه فقط انعكاس لهدف. على الأقل يمكن استخلاص النتائج من نوعية الحياة التي أحيها في البيت. حسناً، إنني أعيش في البيت وسط عائلتي، بين أناس هم الأفضل والأكثر جدارة بالحب، أكثر غرابة من الغريب. لم أتحدث سوى عشرين كلمة يومياً في المتوسط إلى أمي خلال السنوات الماضية هذه، بالكاد لا أقول إلى أبي أكثر من "مرحباً". إنني لا أتحدث على الإطلاق مع شقيقتي المتزوجات وأزواج شقيقتي، وليس هذا لأن لدي أي شيء ضدهم. السبب في هذا ببساطة أنه، ليس لدي أدنى شيء تقريباً لأتحدث فيه معهم. كل شيء غير الأدب يصيبني بالملل وأنا أكره هذا، لأنه يزعجني ويعوقني، لأنني فقط أعتقد أنه كذلك. أفتر إلى كل الاستعدادات المتعلقة بالحياة العائلية باستثناء، في أفضل الأحوال، كمراقب. ليس لدي أي شعور عائلي والزوار يجعلونني أشعر تقريباً كما لو كنت أهاجم بحقد.

ربما لا يكون بإمكان الزواج أن يغيرني، بالضبط كما لا يمكن أن يغيرني عملي.

٢٠ أغسطس

أين يمكنتي أن أجد الخلاص؟ كم عدد الأكاذيب التي لم أعد أعرف حتى بشأنها سوف تظهر إلى السطح. لو كانت ستتشر وتعم زواجنا كما

كان الوقت متأخراً بالفعل من الليل. فقد الطالب كل رغبة في مواصلة العمل. ولم يكن هذا ضرورياً على أية حال، فقد أحرز بالفعل تقدماً كبيراً خلال الأسابيع القليلة الماضية، ربما بإمكانه أن يرتاح قليلاً ويقل مقدار العمل الذي أداه في الليل. أغلق كتبه ودفاته، ورتب كل شيء فوق منضدته الصغيرة، وكان على وشك أن يخلع ملابسه وينام. لكن بالصدفة، نظر نحو النافذة، وعندما شاهد اليدر مضيقاً خطراً له أنه لا يزال بإمكانه القيام بنزهة قصيرة في ليل الخريف الجميل وفي مكان أو آخر، ربما، ينعش نفسه بفنجان قهوة من دون لبن. أطفأ المصباح، وأخذ قيعته وفتح الباب المضفي إلى المطبخ. عادة لا يهيمه على الإطلاق إن كان يتوجب عليه الذهاب دائماً عبر المطبخ، فقد قلقت هذه المشكلة أيضاً إلى حد بعيد من إيجار حجرته، لكن من وقت إلى آخر، عندما يكون هناك كم من الضوضاء غير معتاد في المطبخ، أو عندما، مثل اليوم، يريد الخروج في وقت متأخر من المساء، كان يصاب بالضيق.

في حالة من اليأس. اليوم، نصف نائم أثناء فترة بعد الظهر: هي النهاية سيفجر الألم رأسه بالفعل. وفي المعابد. ما رأيته عندما صوّرت هذا لنفسه كان فعلاً إصابة إثر طلق ناري، لكن حول الفتحة كانت الحواف المتعرجة قد انحنت مباشرة، كما في حالة علبة صفيح تمزقت من الفتح العنيف.

مجال تأثيرها. أنا غير قادر على تدوين الأشياء المهمة التي أحتاج إلى تذكرها. ضعفي هذا يجعل رأسي البليد صافياً وخالياً فقط لحماية نفسه، لكن بقدر ما تسمح الحيرة لنفسها بالاحتشاد حتى الحد أو السطح الخارجي فقط. إلا أنني أفضل تقريباً هذه الحالة على الملل المجرد والضغط غير المحدد والتحرر غير الأكيد الذي منه سيتطلب أولاً شاكوشا لسحقي.

محاولة فاشلة للكتابة إلى "إي. وايس". وأمس، في السرير، كان الخطاب يغلي في رأسي.

أن تجلس في ركن من الترام، ومعطفك ملفوف حولك.

البروفيسور "جي" في الرحلة من "ريفا". أنفه الألماني البوهيمي يذكر المرء بالموث، متورم، محمر خجلاً، هاجم خدين مليئين بالثبور رشاقة وجهه الشاحب، واللحية الشقراء بالكامل من حوله. مسكون بشبهة مفتوحة وعطش. يحتسي بسرعة الحساء الساخن، يقضم ويلعق في نفس الوقت عَقَب السلامي العاري من اللحم، الجرعات الرزينة للبيرة الدافئة، العرق الذي يتدفق حول أنفه. البشاعة التي لا يمكن الاستمتاع أو التلذذ بها إلى النهاية حتى من جانب طماع يحقد ويتشق.

كان البيت مغلقاً بالفعل. كان هناك ضوء في نافذتين بالدور الثاني، وفي نافذة واحدة في الطابق الرابع أيضاً. توقف حنطور أمام البيت. مضى الشاب إلى النافذة المضاءة في الطابق الرابع، فتحها، ونظر إلى أسفل حيث الشارع. في ضوء القمر.

ألاحظ أنني خائف تقريباً من الإجهاد البدني المصاحب لجهود التذكر، خائف من الألم الذي تحته أرضية الفراغ الطائش للعقل تتفتح بيده، أو حتى فقط تقياً أو طرح القليل عند التحضير. كل الأشياء تقاوم تدوينها. إذا عرفت أن وصيتها بالألا أذكرها كانت ذات أثر هنا (حافظت عليها بإخلاص، من دون مجهود تقريباً)، فيجب إذا أن أكون راضياً، لكنه ليس سوى عجز. بالإضافة إلى ذلك، ما أنا بصدد التفكير فيه حقيقة أنني في هذا المساء، لفترة طويلة، كنت أتأمل المدي الذي قد كلفتني إياه معرفتي بـ "دبليو". في التمتع مع المرأة الروسية، التي ربما في الليل (هذا مستحيل على الإطلاق) قد سمحت لي بدخول حجرتها، التي كانت منحرفة فوق حجرتي. في حين كان تعاملني في المساء مع "دبليو" موصولا عبر لغة طرقات كان معناها أننا لن نتفق بكل تأكيد. قمت بالطرق على سقف حجرتي تحت حجرتها، تلقيت إجابتها، ملت من النافذة، ألقيت عليها التحية، سمحت لنفسني مرة أن تسر بسببها، مرة انتزعت الوشاح الذي أسدلته، جالساً على حافة شباك النافذة ساكناً لساعات، منصتاً لجميع خطواتها فوق، معتبراً بطريقة خاطئة كل ضربة مفاجئة أنها علامة تضاهم، منصتاً لسعالها، وغنائها قبل أن تسقط في النوم.

يوم ضائع. زيارة إلى مصنع "رينجهوفر"، سيمانر "إهرينفيلز"، عند "ويلتش"،

الحزن غير المتخيل في الصباح. في المساء قراءة "دير فال جاكوبسون" لـ "جاكوبسون". هذه القوة على العيش، واتخاذ القرارات، والابتهاج بوضع المرء لقدمه في المكان المناسب. إنه يجلس بنفس الطريقة التي يجلس بها مجدف متمرس في قاربه والتي سيجلس بها في أي قارب آخر. أردت الكتابة له.

بدلاً من رغبتني في الذهاب للتمشية، محوت العاطفة كلها التي تشبعت بها في محادثة مع "هاس"، الذي صدمت فيه، النساء اللاتي أثرتني، أقرأ الآن "التحول" في البيت وأجدها سيئة. ربما أنا ضائع فعلاً، سيماءودني ثانية حزن صباح هذا اليوم، لن أكون قادراً على مقاومته لمدة طويلة، إنه يحرموني من كل أمل. ليس لدي حتى الرغبة في مواصلة كتابة اليوميات، ربما لأن هناك بالفعل ما يفتقر إليه جداً فيها، ربما لأنه ينبغي علي بصورة دائمة أن أصف أحداً غير مكتملة - حسب الظاهر فهي ناقصة بالضرورة - وربما لأن الكتابة نفسها تزيد حزني.

سوف أكتب عن طيب خاطر قصصاً خرافية (لماذا أكره الكلمة هكذا؟) هذا يمكن أن يسر "دبليو". (جبرتي واسنر، الفتاة التي قابلها في ريفاً) وربما تبقى أحياناً تحت المائدة أثناء الوجبات، تقرأ بين الجرعات، وتحمّر من الخوف عندما تلاحظ أن طبيب المصحة كان يقف خلفها الآن من فترة قصيرة ويراقبها. إثارته في بعض الأحيان - أو فعلاً كل الوقت - عندما تسمع القصص.

جلست العائلة للعشاء. عبر النوافذ العارية من الستائر يمكن للمرء أن يتطلع إلى ليل المدار الاستوائي.

”من أنا، إذًا؟“ وبخت نفسي. نهضت عن الأريكة التي كنت ممددًا عليها وركبتي مرفوعتان، وجلست مستقيمًا. الباب، الذي يؤدي مباشرة من السلم إلى حجرتي، انفتح ودخل شاب برأس منحني وعينين ثاقبتين. مشى، بقدر ما كان هذا ممكنًا في الحجرة الضيقة، في منحني حول الأريكة وتوقف في ظلمة الركن المجاور للنافذة. أردت أن أرى أي نوع من الشبح هذا، مضيت إلى هناك، وأمسكت بالرجل من ذراعه. كان شخصًا حيًا. رفع بصره إليّ - أقصر قليلا مني - بابتسامة، وبإهمال شديد أوماً قائلاً: ”فقط اختبرني“ كان ينبغي أن يقتعني. على الرغم من هذا، أمسكت به من الأمام من الصدر ومن الخلف بواسطة السترة وهزته. جذبت سلسلة ساعته الذهبية القوية والجميلة انتباهي، انتزعته وجذبتها إلى أسفل حتى تمرقت العروة التي كانت مثبتة فيها بإحكام. تحمل هذا، ونظر ببساطة إلى الضرر، وحاول بلا جدوى أن يبقى على زرار الصدر في العروة الممزقة. ”ما الذي تفعله؟“ قال أخيرًا، وأراني الصدر. ”فقط اهدأ“ قال بشكل تهديدي.

بدأت أجري في كل مكان في الحجرة، انتقلت من المشي إلى الجري، ومن الجري إلى العدو، كل مرة مررت فيها بالرجل كنت أشعر قبضي في وجهه.

العشاء، السير، وصلت هنا الآن في العاشرة تمامًا. أوصل التفكير في الخنفساء السوداء، لكنني لن أكتب.

في الميناء الصغير لقرية صيد السمك كان قارب يستعد لرحلة. شاب في بنطلون بحار عريض كان يشرف على العمل. كان بحاران عجوزان يحملان أجولة وصناديق إلى معبر حيث يأخذ رجل طويل، ساقاه مفرودتان على آخرهما، كل شيء ويسلمه إلى أياد كانت ممدودة نحوه من داخل القارب المظلم. فوق الأحجار الكبيرة المقطوعة على هيئة مربعات والتي تحيط بركن من الرصيف، جلس خمسة رجال نصف مضجعين، كانوا ينفثون دخان غلايينهم في جميع الاتجاهات.

من وقت إلى آخر كان الرجل في بنطال البحار المريض يصعد إليهم، ينطق ببعض الكلام، ويضربهم على ركبهم. كان إبريق من الخمر يجلب عادة من وراء حجر حيث احتفظ به في ظله، ويمر كأس نبيذ أحمر غير شفاف من رجل إلى آخر.

متأخر جدًا. حلاوة الحزن والحب. الابتسام من جانبها في القارب. كان ذلك الأجل بين كل شيء. دائمًا فقط الرغبة في الموت وليس - مع ذلك - الاستسلام، هي الحب وحده.

ملاحظة الأمس. الوضع الأكثر مناسبة لي، الاستماع إلى معادنة بين شخصين يناقشان مسألة تخصهما بصفة خاصة بينما ليس لي من اهتمام إلا بعيد جدًا، حيث فيه بالإضافة إلى ذلك محبة تامة للغير.

أسفل. تعاملت الفتات مع الأمر كما لو أن شيئاً لم يحدث.



من أين الثقة المفاجئة؟ لو كانت ستبقى فقط! إذا أمكنتي الدخول والخروج من كل باب بهذه الطريقة، شخص منتصب على نحو مقبول، فقط لا أعرف إن كنت أرغب في هذا.

لم نرغب في إطلاع أباتنا على أي شيء متعلق بهذا الأمر، لكننا كنا نتقابل كل مساء بعد التاسعة تماماً، أنا وقريبان لي، قرب سياج المقابر في مكان حيث أتاح ارتفاع صغير في الأرض رؤية جيدة.

السياج الحديدي للمقابر يترك مكاناً لنمو عشب كبير في مكان فارغ على اليسار.



حلم: في طريق صاعد، يبدأ من اليسار عندما تتم رؤيته من أسفل، تكمن هناك، تقريباً في وسط المنحدر وفي الطريق في الأغلب، كومة من القمامة أو كتل من الطين الصلب الذي تفتت إلى قطع أصغر وأصغر على اليمين بينما انتصبت على اليسار بمثل طول أوتاد السياج. مشيت على الجانب الأيمن حيث كان الطريق واضحاً تقريباً ورأيت رجلاً على دراجة يقترب نحوي من أسفل ويتقدم فوق دراجة في خط مستقيم بصعوبة فيما يبدو. كان رجلاً بدا أن لا عينين له، على الأقل بدت عيناه مثل فتحتين مطموستين. كانت الدراجة متهاكة وتمضي بطريقة مهتزة وغير

لم ينظر حتى إلّي بل كان منشغلاً بصداره. شعرت بإقدام شديد، حتى أن تنفسي كان غير عادي، وشعر صدري أن ملايسي فقط تموقه عن الارتفاع أو الانتفاخ بصورة ضخمة.

لأشهر عديدة كان "ويلهام مينز"، كاتب الحسابات، يعتزم مفاتحة فتاة اعتاد بانتظام أن يقابلها في الطريق إلى المكتب في الصباح في شارع طويل جداً، أحياناً عند نقطة ما، وأحياناً أخرى عند نقطة أخرى. وقد أصبح مروضاً بالفعل على حقيقة أن هذا سيظل نية من جانبه - لم يكن جريئاً جداً في وجود النساء، وبالإضافة إلى هذا، لم يكن الصباح وقتاً ملائماً للتحديث مع فتاة كانت في عجلة من أمرها - عندما حدث ذلك ذات مرة، وقت عيد الميلاد تقريباً، أن رأى الفتاة تسير أمامه مباشرة. "آنسة"، قال.

التفتت، تعرفت على الرجل الذي دائماً ما التقته في الصباح، من دون أن تتوقف تركت عينيها تتفحصانه بتمعن للحظة، ونظراً لأن "مينز"، لم يقل ما هو أكثر من هذا، فقد تحولت عنه ثانية. كانا في شارع مضاء بإضاءة ساطعة وسط حشد كبير من الناس وكان "مينز" قادراً، من دون جذب للانتباه، أن يقترب منها أكثر إلى حد ما. في لحظة القرار هذه اعتقد "مينز" أن ليس لديه ما يقوله، لكنه كان مصراً على ألا يبقى غريباً أكثر من هذا، لأنه اعتزم بالتأكيد المضي على نحو أبعد بأمر بدا شديد الخطورة، وهكذا تجرأ بقدر كاف لشد سترة الفتاة بقوة إلى

يجثم في بيت الكلب، ويثب إلى الخارج عندما يقدم له الطعام، ويقفز عائداً مرة ثانية عند ابتلاعه.

كلبان في إحدى الساحات التي لمعت فيها الشمس جريا نحو أحدهما الآخر بشكل عنيف من اتجاهين متعاكسين. قلق وكدح بخصوص بداية خطاب إلى الأنسة "بي إل".

١٩ أيلول

قراءة اليوميات تؤثر فيّ. هل هذا لأنني لم يعد لدي أدنى ثقة الآن؟ كل شيء يتبدى لي أنه بناء مصطنع من جانب العقل. كل إشارة من جانب شخص آخر، كل نظرة مفاجئة تلقى بكل شيء داخلي على الجانب الآخر، حتى ما قد نسي، حتى ما هو تافه كلية. إنني أكثر شكا عن أي وقت مضى، أشعر فقط بقوة الحياة. وأنا فارغ بحماسة. أنا فعلا مثل نعجة ضالة في الليل وفي الجبال، أو مثل نعجة تلاحق هذه النعجة. أن تكون ضائعا وليس لديك القوة للأسف على هذا.

أسير عمداً خلال الشوارع حيث توجد العاهرات. المرور متجاوزاً إياهم يثيرني، الوجود المستبعد لكن المحتمل مع ذلك للمضي مع واحدة منهم. هل هذا شديد الشناعة؟ لكنني لا أعرف ما هو أكبر، والقيام بهذا يبدو لي بريئاً بصورة أساسية ولا يسبب لي الندم تقريباً. أريد فقط البدينيات، كبار السن، ذوات الملابس العتيقة الطراز التي لها، رغم ذلك، فخامة معينة بسبب الزينات المختلفة. من المحتمل أن امرأة واحدة تعرفني الآن. قابلتها اليوم بعد الظهر،

واثقة، لكن مع ذلك من دون صوت، في هدوء وسهولة مبالغ فيهما تقريباً. أمسكت بالرجل في آخر لحظة، أمسكت به كما لو كانت أمسك بمقودي دراجته، وقدت الأخير إلى الفجوة التي كنت قد جثت عبرها. ثم سقط نحوي، كنت الآن كبيراً مثل عملاق ومع ذلك كنت أواجه صعوبة الاستمرار في حمله دون انقطاع، إلى جانب، الدراجة، كما لو من دون تحكم أو سيطرة، بدأ في التحرك إلى الخلف، حتى ولو ببطء، وسحبني في أثره. مضينا وراء شاحنة مفتوحة كان على متنها عدد من الناس يقفون معاً في ازدحام، يرتدون جميعاً ملابس داكنة، بينهم عضو كشافة يضع قبعة رمادية فاتحة بحافة مرفوعة. انتظرت هذا الولد، الذي تعرفت عليه بالفعل عن بعد، ليساعدني، لكنه انصرف ودس نفسه بين الناس. ثم، خلف هذه الشاحنة المفتوحة - واصلت الدراجة الاندفاع إلى الأمام وكان عليّ، وأنا محني، وساقاي منفرجتان، أن أتابع - جاء نحوي شخص ما ساعدني، لكن ليس بإمكانني تذكره. أعرف فقط أنه كان شخصاً جديراً بالثقة يخفي نفسه الآن كما لو خلف ستار من القماش الأسود وكان عليّ أن أحترم اختفاءه.

٢٠ أيلول

سأكتب ثانية، لكن كم عدد الشكوك التي لديّ في غضون ذلك بخصوص كتابتي؟ في العمق أنا شخص عاجز، وجاهل، إذا لم يكن مجبراً - من دون أي مجهود من جانبه ومدرّك بالكاد للرغبة المتسلطة عليه - على الذهاب إلى المدرسة، سيكون مناسباً فقط أن

استواء وجهه) وشارب أسود ثقيل مزيت مقوس على فمه.

الملاحظة البائسة التي هي بالتأكيد مرة ثانية نتيجة لشيء شديد بشكل مصطنع هو النهاية الأدنى تتأرجح في الفراغ في مكان ما: عندما التقطت المحبرة من فوق المكتب لأحملها إلى داخل حجرة المعيشة شعرت بنوع من الثبات داخلي، بالضبط مثل، على سبيل المثال، ركن مبنى مرتفع يظهر في الشبورة ويختفي ثانية في التو. لا أشعر بالضيق، شيء ما انتظر داخلي كان مستقلاً عن الناس، حتى عن "إف". ما الذي سيحدث لو كنت يصعد الفرار، مثلما يجري المراء أحياناً خلال الحقول؟

هذه التنبؤات، وهذا التقليد أو المحاكاة للنماذج، وهذا الخوف من شيء ما واضح لا لبس فيه، ضعيف. هذه أبنية حتى في الخيال، حيث توهم بمفردها، تقترب فقط من السطح الحي لكن دائماً تقاد فجأة إلى أسفل. من لديه اليد السحرية ليدفع بها في الآلات من دون تمزقها إلى قطع صغيرة وتبعثرها بواسطة ألف سكين؟

إنني أفتش عن الأبنية. أدخل إلى حجرة من الحجرات وأجدها تندمج بصفاء في ركن من الأركان.

مساء قبل أمس عند "ماكس". أصبح غريباً أكثر فأكثر، كان قبيحاً كثير من الأحيان شخصاً بالنسبة لي، الآن أصبحت شخصاً بالنسبة له أيضاً. مساء أمس ببساطة مضيت إلى السرير.

لم تكن بعد في ملابس العمل الخاصة بها، وكان شعرها لا يزال مستوياً على رأسها، ولم تكن تضع قفعة، ترتدي بلوزة عمل كالتي لطاهية، وكانت تحمل حزمة ما، ربما إلى المغسلة. لن يجد أحد أي شيء مثير فيها، أنا فقط. نظر أهدنا إلى الآخر سريعاً. الآن، في المساء، في أثناء ذلك كان الطقس قد أضحى بارداً، رأيتها، ترتدي معطفاً بنياً مصفراً ضيقاً، على الجانب الآخر من الشارع الضيق المتفرع من "زيلتيرستراس"، حيث تشق طريقها. نظرت إلى الخلف إليها مرتين، وقد رأت اللمحة بدورها، لكنني عندئذ جريت بعيداً عنها بالفعل.

هذا الشك هو بالتأكيد نتيجة التفكير في "إف".

٢٠ نوفمبر

كنت في السينما. "لولوت". الوزير الطيب. الدراجة الصغيرة. صلح الآباء. كان مسلماً جداً. قبل هذا، فيلم حزين، "حادثة على رصيف الميناء"، بعده، الفيلم المرح "وحيدي أخيراً". أنا فارغ وغير واع كلية، الترام العابر له شعور أكثر حيوية.

٢١ نوفمبر

حلم: مجلس الوزراء الفرنسي، أربعة رجال، يجلسون حول طاولة. مؤتمر منعقد. أتذكر الرجل الجالس على الجانب الأيمن الطويل من الطاولة، بوجهه المسطح في وضع جانبي (بروفيل)، بشرة ذات لون مصفر، أنفه المستقيم جداً يبرز بعيداً إلى الأمام (يجرز بعيداً جداً إلى الأمام بسبب

لأستيقظ من دون مقاومة، كما لو كنت قد استيقظت بفعل صرختي. يوعي كامل أجبر نفسي على النوم مرة ثانية، يعود المشهد، في الحقيقة قرأت سريعاً سطرين أو ثلاثة غامضين من الخطاب، لا أتذكر منها شيئاً، وأفقد الحلم في نوم إضافي.

التاجر المعجوز، رجل ضخيم، ركبته تنهاران تحته، صعد السلالم إلى حجرته، لا يسمك بالدرايزين بل بالأخرى يضغط عليه بيده. كان على وشك أن يخرج مفاتيحه من جيب بنطاله، كما كان يفعل دائماً، أمام الباب المفضي إلى الحجرة، باب زجاجي مزود بشراعة، عندما لاحظ في ركن مظلم شاباً كان منحنيًا الآن.

”من أنت؟ ما الذي تريده؟“ سأل التاجر، لا يزال يتأوه من إجهاد الصعود.
”هل أنت التاجر ميسنر؟“ سأل الشاب.

”نعم“، قال التاجر.

”إذا لديّ بعض المعلومات لك. أنا هنا هامشي، فليس لي فعلاً أي دور على الإطلاق في المسألة، فقط أسلم لك الرسالة. مع ذلك سأقدم نفسي، اسمي ”كيت“ وأنا طالب“.

”إذا“، قال ميسنر، متأملاً هذا للحظة.
”حسناً، والرسالة؟“ قال بعد ذلك.

”يمكننا أن ناقش هذا بصورة أفضل في حجرتك“، قال الطالب، ”إنه أمر لا يمكن البوح به على السلالم“.

”لم أكن على علم بأنني سألتقى أية رسالة من هذا القبيل“، قال ميسنر،

حلم قرب الصباح: أجلس في حديقة مصحة إلى منضدة طويلة، في الرأس ذاتها، وفي الحلم أرى ظهري فعلاً. إنه يوم مظلم، كان يجب أن أذهب في رحلة قصيرة وأنا في عرية وصلت منذ وقت قصير، الوصول في طريق منحني إلى مقدمة الرصيف. كانوا تقريباً على وشك إحضار الطعام عندما رأيت إحدى النادللات، شابة رقيقة ترتدي ثوباً بلون أوراق الخريف، تقترب بهدوء بالغ أو هي خطوة غير ثابتة عبر الصالة العمودية التي خدمت كمدخل للمصحة، وتهبط إلى داخل الحديقة. لا أعرف بعد ما الذي تريده لكن مع ذلك ساءلت نفسي لأعرف إن كانت تريدني. وفي الحقيقة كانت تحضر لي خطاباً. أعتقد، لا يمكن أن يكون هذا هو الخطاب الذي أتوقعه، إنه خطاب رفيع جداً والخط غريب، رفيع وغير واثق.

لكنني فتحته فظهر منه عدد كبير من الفروخ الرفيعة مغطاة بالكتابة. بدأت أقرأ، متصفحاً الصفحات، ومدركاً أنه لا بد أن يكون خطاباً مهماً جداً وعلى ما يبدو من شقيقة ”إف“. الصغيرة. بدأت أقرأ بلهفة، ثم راح جاري على اليمين، لا أعرف إن كان رجلاً أم امرأة، ربما طفل، يتطلع إلى الخطاب من فوق ذراعي. أصرخ، ”لا!“ المنضدة المستديرة من الناس العصبيين بدأت في الاهتزاز. ربما تسببت في كارثة. أحاول الاعتذار بكلمات قليلة سريعة لكي أقدر على المضي في القراءة. انحنيت على خطابي ثانية، فقط

ملابسه. مال إلى الخلف فوق الوسائد العالية، كان على وشك قراءة الجريدة عندما بدا له أن شخصاً ما كان يدق على الباب برفق. وضع الجريدة ثانية على غطاء السرير، وعقد ذراعيه، واستمع. وفي الحقيقة كانت الطرقات قد تكررت، برفق شديد كما لو كانت في مكان منخفض جداً من الباب. "جرو وقع فعلاً"، قال ميسنر ضاحكاً. عندما توقف الدق، أمسك بالجريدة ثانية. لكن الدق الآن جاء بقوة أكثر، كان هناك طرق حقيقي على الباب. جاء الطرق بنفس الطريقة التي يفرق بها الأطفال طرقاتهم أثناء لعبهم على الباب بالكامل، الآن منخفضة أسفل، فاترة على الخشب، الآن أعلى عالياً، واضحة على الزجاج. "يجب عليّ أن أنهض"، فكر ميسنر، وهو يهز رأسه. "لا يمكنني الاتصال بمديرة المنزل لأن الجهاز هناك في حجرة الانتظار وسيتوجب عليّ أن أوقظ المالكة للوصول إليه. ليس هناك ما يمكنني عمله سوى إلقاء هذا الولد أسفل السلالم بنفسه". سحب قبعة من اللباد ووضعها على رأسه، وألقى الغطاء بعيداً ثانية، سحب نفسه إلى حافة السرير ووزنه على يديه، ووضع قدميه ببطء على الأرضية وجذب خفا عالياً مبطناً. "حسناً الآن"، فكر، وعض شفتيه، ثم حلق في الباب، "تمة هدوء الآن ثانية. لكن يجب أن أحظى بسلام بصفة نهائية"، قال بعد ذلك لنفسه، جاذباً عصاً بمقبض على هيئة قرن من الحامل، أمسكها بها من المنتصف، ومضى إلى الباب.

ونظر من ركن عينه إلى الباب. "ذلك قد يكون"، قال الطالب. "بالإضافة إلى ذلك"، قال ميسنر، "فقد تجاوز الوقت الآن الحادية عشرة تماماً، ولن يسترق أحد السمع علينا هنا". "لا"، أجاب الطالب، "من المستحيل بالنسبة لي التحدث بها هنا". "وأنا"، قال ميسنر، "لا أستقبل ضيوفاً في الليل"، وعزز المفتاح في القفل بعنف شديد لدرجة أن المفاتيح الأخرى في الحلقة استمرت في الصلصلة لفترة. "الآن انظر، فانا أنتظر هنا منذ الثامنة تماماً، ثلاث ساعات"، قال الطالب. "هذا يدل فقط على أن الرسالة مهمة بالنسبة لك. لكنني لا أريد تلقي أية رسائل. كل رسالة تجنبتها هي ربح، أنا لست فضولياً، فقط اذهب، اذهب". أمسك الطالب من معطفه الرفيع ودفعه بعيداً قليلاً. ثم فتح الباب جزئياً فانسابت من الحجرة حرارة كبيرة إلى الردهة الباردة. "بالإضافة إلى ذلك، هل هي رسالة خاصة بالعمل؟" سأل مضيقاً، عندما كان يقف بالفعل في المدخل المفتوح. "هذا أيضاً لا يمكن قوله هنا"، قال الطالب. "إذا أتمنى لك ليلة سعيدة"، قال ميسنر، ودخل إلى حجرته، وأغلق الباب بالمفتاح، أضواء مصباح السرير الكهربائي، ملأ كاساً صغيرة كانت في دولااب جدار صغير فيه عدة زجاجات خمر، أفرغه وهو يلمظ شفته وشرع في خلع

”هل لا يزال أحد هناك؟“ سأل عبر الباب المغلق.

”نعم“، جاءت الإجابة. ”من فضلك افتح الباب لي“.

”سوف أفتح“، قال ميسنر، فاتحاً الباب وخرج حاملاً العصا.

”لا تضربني“، قال الطالب بشكل تهديدي، وتراجع خطوة إلى الخلف.

”أذهب إذا“، قال ميسنر، وأشار بسبابته باتجاه السلالم.

”لكنني لا أقدر“، قال الطالب، وجرى حتى ميسنر بطريقة مدهشة جداً -

٣٧

يجب أن أتوقف في الواقع من دون أن أتحرك. ولا أن أشعر بأي خطر من أنني قد أضعف، ومع ذلك، أشعر بالعجز والضعف وأنني دخيل. الثبات، على أية حال، الذي تحدثت لي أنه كتابة هو فوق الشك ورائع. الرؤية الشاملة التي لدي لكل شيء في سيري أمس!

طفل مدبرة المنزل التي فتحت البوابة. مدشراً بشال المرأة القديم، له وجه صغير، شاحب، لحيم، وفاقد للحس بسبب البرد. يتم حمله في الليل إلى البوابة يمثل هذه الهيئة بواسطة مدبرة المنزل.

كلب مدبرة المنزل من النوع بودل الذي يجلس أسفل السلالم على إحدى الدرجات وينصت عندما أبدأ في النزول من الطابق الرابع، ينظر إليّ عندما أمر به. إحساس لطيف بالحميمية، حيث أنه لا يخاف مني يحتويني ويشملني في البيت المألوف ووضوئاته.

صورة: تمديد غلمان السفينة عند عبور خط الاستواء. البحارة يتسكعون هنا وهناك. السفينة، متسلقة بصعوبة في كل اتجاه وعلى جميع المستويات، توفر لهم في كل مكان أماكن للجلوس. البحارة الطوال المعلقون على سلالم السفينة، قدم أمام الأخرى، ضاغطين قوتهم، وأكتافهم المستديرة على جانب السفينة وهم ينظرون دون اكتراث إلى الحدث.

(حجرة صغيرة. ”إليزا“ و”جيرترود“ تجلسان في النافذة ممسكتين بتطريزيهما. يدان تظلم).

إ: شخص ما يرن. (تصمتان).

ج: هل كان هناك رنين فعلاً؟ لم أسمع شيئاً، إنني أواصل الإنصات بدرجة أقل طوال الوقت.

إ: كان منخفضاً جداً فقط. (تدخل إلى حجرة الانتظار لتفتح الباب. تبادلت كلمات قليلة. ثم الصوت).

إ: من فضلك ادخل إلى هنا. كن حذراً ألا تتعثر. من فضلك امض مباشرة، ليس هناك سوى أختي في الحجرة.

مؤخراً أخبرنا تاجر المواشي ”مورسين“ بالقصة التالية: كان لا يزال متأثراً عندما سردها، على الرغم من حقيقة أن الأمر قد مضى عليه عدة أشهر الآن:

”كثيراً ما يكون عندي في العادة أعمال في المدينة، هي المتوسط، تصل بالتأكيد إلى عشرة أيام في الشهر. نظراً لأنني عادة ما يتوجب عليّ أن أقضي الليل هناك أيضاً، ودائماً ما حاولت، كلما

كان هذا ممكناً على أية حال، تجنب التوقف في فندق من الفنادق، فقد استأجرت حجرة خاصة حيث ببساطة -

١٠ ديسمبر

فظيفة المشاهدة الخارجية لموت شخص صغير في السن إلا أنه ناضج، أو الأسوأ، أن يقتل نفسه. استحالة المفارقة أو الرحيل في فوضى كاملة أو ارتباك كامل سيكون لها معنى فقط ضمن تطور أبعد، أو مع أمل وحيد أن يعتبر مظهر الحياة هذا في التقدير الكبير كما لو أنه لم يحدث.

سيكون هذا مازقي الآن. أن تموت لن يعني ما هو أكثر من استسلام شيء إلى لا شيء، لكن سيكون هذا مستحيل الفهم، كيف استطاع شخص، حتى لو كان فقط لا شيء، أن يسلم نفسه عن عمد إلى لا شيء، وليس إلى لا شيء فارغ فحسب بل بالأحرى إلى لا شيء هادر، الذي تتمثل عدميته فقط في عدم قابليته للفهم.

مجموعة من الرجال، سادة وخدم. الوجوه الخشنة التي تلمع بالألوان الحية. يجلس السيد ويحضر له الخادم الطعام على صينية. ليس هناك اختلاف عظيم بين الاثنين، لا اختلاف في الفئة أكثر من، على سبيل المثال، تلك التي بين رجل، بسبب ظروف لا حصر لها، إنجليزي ويعيش في لندن، وآخر من "الايين" ^١ يبحر في اللحظة نفسها في البحر، وحيداً في قاربه أثناء عاصفة. بمقدور الخادم بالتأكيد - وهذا فقط في ظل ظروف معينة

- أن يصبح سيّداً، لكن هذا الطرح، بغض النظر عن كيفية الإجابة عنه، لن يغير أي شيء هنا، لأن هذه مسألة تتعلق بالتقييم الحالي للوضع الراهن.

وحدة البشرية، موضع شك من وقت إلى آخر، حتى لو عاطفياً فحسب، من جانب الجميع، حتى من جانب الشخص الأكثر تكيفاً ووداً، من ناحية أخرى تكشف أيضاً عن نفسها للجميع، أو يبدو أن تكشف عن نفسها، في تناسق كامل، وزمن ممكن تمييزه أو إدراكه ومرة ثانية، بين تطور البشرية بأكمله والإنسان الفرد. حتى في العواطف الأكثر سرية للفرد.

الخوف من الحمافة. أن ترى الحمافة في كل عاطفة تناضل مباشرة وتجعل المرء ينسى كل شيء آخر. ما هي، إذاً، اللامحافة؟ اللامحافة هي الوقوف مثل شحاذ أمام العتبة، على جانب مدخل، ليفسد وينهار. لكن "بي" و "أو". أحماقان مقززان فعلاً. لابد أن هناك حماقات أكبر من تلك التي يرتكبانها. ما يثير الاشمئزاز، ربما، هو النفخ - ذاته - للحمقى الصغار في حماقاتهم الكبيرة. لكن ألم يظهر المسيح في نفس اليوم للفريسيين المرائين؟

فكرة متناقضة كلية ورائعة أن الشخص الذي مات في الثالثة صباحاً، على سبيل المثال، يعد ذلك على الفور، عند الفجر، يدخل في حياة أعلى. ما التناقض الموجود بين الإنسان المرنى وكل ما عداه! كيف من لغز واحد يجيء دائماً لغز أعظم! في اللحظة الأولى

يترك النفس الآلة البشرية. يجب أن يخاف المرء فعلاً الخروج من بيته.

كم أنا غاضب من أُمي! أحتاج فقط إلى بداية للتكلم معها وأنا مثار وغاضب، أصرخ تقريباً.

”أو“ تعاني بالفعل ولا أصدق أنها تعاني، إنها قادرة على المعاناة، لا أصدقها فيما يتعلق بمعرفتي بما هو أفضل، لا أصدقها كي لا أضطر إلى الوقوف بجانبها، وهو ما لا أقدر على القيام به، لأنها تغضبني وتثيرني أيضاً.

خارجياً أرى فقط تفاصيل قليلة من ”إف“ على الأقل في بعض الأحيان، قليل جداً يمكن عدّها، من خلالها أضحت صورتها واضحة، ونقية، وأصلية، ومختلفة، ومتكبرة، في نفس الوقت.

الأبنية أو التراكيب الصناعية هي رواية ”وايس“. القوة للقيام بالإنشاء، الواجب لتنفيذ هذا. أنكر الخبرة تقريباً. أريد سلاماً، خطوة خطوة أو عدواً، لكن ليس وثبات مدبرة محسوبة عن طريق الجنادب.

”جاليري“ لـ ”وايس“. إضعاف الأثر عندما تبدأ نهاية القصة. العالم تم إخضاعه وشاهدنا هذا بأعين مفتوحة. لذلك يمكننا الانصراف والعيش عليه بهدوء.

كراهية الاستيطان الفعال. تفسيرات

لروح المرء، مثل: أمس كنت كذا، ولهذا السبب، أنا اليوم كذا، ولهذا السبب. إنه غير حقيقي، ليس لهذا السبب ولا لذلك السبب، ولذلك أيضاً ليس كذا وكذا. الصبر على أو تحمل النفس بهدوء، من دون عجلة أو اندفاع، تعيش كما يجب على المرء أن يعيش، لا أن يطارد المرء ذيله مثل الكلب.

نمت تحت الشجيرات النامية. أيقظتني ضوضاء. وجدت في يدي كتاباً كنت أقرأ فيه سابقاً. ألقيت به بعيداً وقفزت ناهضاً. كان بعد الظهيرة بقليل، أمام التل الذي وقفت عليه امتدت هناك على نطاق واسع أرض منخفضة كبيرة بها قرى وبرك وبينها تشكلت بطريقة منتظمة، أسيجة طويلة شبيهة بالبوص. وضعت يدي على وركي، تفحصت بعيني كل شيء، واستمتعت في نفس الوقت إلى الضوضاء.

فرضت الاكتشافات نفسها على الناس.

الضحك الصبياني الماكر كشف عن وجه كبير المفتشين، وجه لم أره من قبل أبداً حاملاً إياه ولاحظته اليوم فقط في اللحظة التي كتبت أقرأ له فيها تقريراً من المدير وصدرت لمحة عنه. في نفس الوقت الذي غرز فيه ساعده الأيمن في جيب بنطاله أيضاً بهزة من كتفه كما لو كان شخصاً آخر.

من غير الممكن النظر بعين الاعتبار وتقييم كل الظروف التي تؤثر على مزاج اللحظة، حتى أثناء العمل عليها، وأخيراً في أثناء العمل على التقييم،

يمضغ يهدوء، يتحدث سرًا في النافذة مع امرأة، قريب.

١١ ديسمبر

في "قاعة توينبي" قرأت بداية "مايكل كوهلهاس". إخفاق كلي وتلم. اختيار سيئ، وتقديم سيئ، أخيرًا سباحة بلا معنى في النص. جمهور نموذجي. أولاد صغار جدًا في الصف الأمامي. يحاول أحدهم التغلب على مله البريء بأن يلقي قبعته بعناية على الأرضية ثم يلتقطها بعناية. وهكذا مرة ثانية، مرارًا وتكرارًا. نظرًا لكونه صغيرًا جدًا للقيام بهذا من مقعده، فقد توجب عليه أن يواصل الانزلاق قليلًا خارج الكرسي. أقرأ بانفعال وعلى نحو سيئ وبإهمال وبطريقة غير مفهومة. وبعد الظهر كتبت ارتعش بالفعل بسبب اللهفة على القراءة، وأمكنني بصعوبة شديدة أن أبقى على فمي مغلقًا.

لست في حاجة بالفعل إلى أية دفعة، انسحاب القوة الأخيرة فقط وضع تحت تصرفي، وأنا أسقط في اليأس الذي يمزقني إلى قطع صغيرة. اليوم، عندما تخيلت أنني سوف أكون هادئًا بالتأكيد أثناء المحاضرة، سألت نفسي أي نوع من الهدوء سيكون هذا، على أي شيء سيتأسس، وفقط يمكن أن أقول إنه سيكون هدوءًا لأجله فحسب، رشاقة غير مفهومة، لا شيء آخر.

١١ ديسمبر

وفي الصباح استقيظت منتعشًا إلى حد بعيد نسبيًا.

أمس، في طريقي إلى البيت، الولد

لذا فإنه من الخطأ القول إنني شعرت بالعزم والتصميم أمس، حيث إنني في يأس اليوم. مثل هذه الاختلافات أو التمايزات تثبت فقط أن المرء يرغب في التأثير في نفسه، و، إزالتها بعيدًا عن النفس بقدر الإمكان، الاختباء خلف الانحيازات والأوهام، لخلق حياة مصطنعة مؤقتة، كما يحجب بشكل كاف في بعض الأحيان شخص ما في ركن خان وراء كأس صغير من الويسكي، وحيد كلية مع نفسه، يتمتع نفسه بلا شيء سوى تخيلات أو تصورات وأحلام خاطئة لا يمكن البرهنة عليها.

نحو منتصف الليل شاب في معطف ضيق، رمادي باهت، ذو مربعات منثور بالثلج جاء هابطًا السلام إلى صالة منوعات صغيرة. دفع رسم دخوله إلى مكتب الكاشير الذي خلفه، نهضت سيدة صغيرة ناعسة ونظرت إليه مباشرة بعينين سوداوين واسعتين، ثم توقف للحظة لمعاينة الصالة التي تقع في الأسفل على مسافة ثلاث درجات.

كل مساء تقريبًا أذهب إلى محطة السكة الحديد، اليوم، لأنها كانت تمطر، مشيت في جميع أرجاء الصالة هناك لنصف ساعة. الولد الذي ظل يأكل الحلوى من الآلة ذات شق إسقاط العملة. تمتد يده إلى جيبيه، الذي يسحب منه كومة من الفكة، ويسقط بإهمال عملة في الشق، وهو يقرأ اللافتات بينما يأكل، مسقطا بعض القطع التي يلتقطها من الباب القذر ويدسها مباشرة في فمه. الرجل، الذي

الصغير في الثياب الرمادية كان يجري بمحاذاة مجموعة من الأولاد، يضرب نفسه على الفخذ، ممسكا ولدًا آخر بيده الأخرى، وهو يصيح بذهول إلى حد ما، بما لا يجب أن أنساه - (إنجاز اليوم باعث بشدة على السرور).

الانتعاش الذي مشيت به، بعد تقسيم مغاير نوعًا ما لليوم، يطول الشارع في حوالي السادسة اليوم، الملاحظة السخيفة، متى سأنتخلص من هذه العادة.

نظرت إلى نفسي بعناية في المرأة منذ فترة - برغم وجود ضوء صناعي فقط وبمساعدة ضوء يجيء من خلفي، حتى أن أطراف أذني السفلية فقط كانت مضاءة فعلا - ووجهي، حتى بعد الفحص القريب نوعًا ما، ظهر لي أفضل مما أعرف أنه عليه. صاف، حسن الهيئة، تقريبًا وجه مرسوم بشكل جميل. سواد الشعر، الحاجبان ومحجرا العين ينتصبان بحيوية إلى الأمام عن بقية الكتلة البليدة. النظرة السريعة مُجَهدة على أية حال، ليس هناك أثر لذلك، لكنها ليست بالطفولية، بل بالأحرى نشيطة بشكل يصعب تصديقه، لكن ربما فقط لأنها كانت تلاحظني، نظرًا لأنني كنت ألاحظ نفسي وقتئذ وأردت إخافة نفسي.

١٤ ديسمبر

لم أنم أمس لفترة طويلة. قررت أنا أخيرًا أن أطلب من "وايس" - وبسبب هذا سقطت دون تأكيد في النوم - الذهاب إلى مكتب "إف. بي."

بخطاب، وعدم كتابة أي شيء آخر في هذا الخطاب بخلاف أنه يجب أن تكون لدي أخبار منها أو عنها وقد أرسلت "وايس" إلى هناك لهذا السبب حتى يمكنه أن يكتب لي عنها. في أثناء ذلك يجلس "وايس" بجانب مكتبها، ينتظر حتى تنتهي من قراءة الخطاب، ينحني، و - نظرًا لأنه ليست لديه أية توجيهات إضافية وأنه من المستبعد بدرجة كبيرة تلقيه إجابة - يرحل.

مناقشة المساء في نادي المسؤولين. كنت الرئيس. مضحك، أي مصادر لاحترام الذات يمكن للمرء أن يعتمد عليها. جملة الافتتاحية: "عليّ أن أبدأ المناقشة هذا المساء باعتذار يجب أن يحدث". لأنه لم يتم تحذيري فيما يتعلق بالوقت وبناء عليه لم أستمع.

١٥ ديسمبر

محاضرة من قبل "بيرمان". لا شيء، لكن قدمت برضا عن النفس ناقل للعدوى هنا وهناك. الوجه النسائي المصاب بتضخم الغدة الدرقية. قبل كل جملة تقريبًا نفس التقلص في عضلات الوجه كما لو هي أثناء العطس. بيت شعري من مهرجان عيد الميلاد في عمود جريدته اليوم.

سيدي، اشتريه لصبيك الصغير حتى يضحك ولا يحزن.

اقتباس من "شو": "أنا مدني مستقر وجبان".

كتابة خطاب إلى "إف." في المكتب.

الخوف هذا الصباح في الطريق إلى المكتب عندما قابلت فتاة من السيمينار

وابتسمت بخجل، وفي ذل بالفعل
فيما يتعلق بالسؤال، قبل أن تتلقى أية
إجابة.

١٦ ديسمبر

“الصرخة الكبيرة لهجة سيرايم”.

جلست في الكرسي الهزاز عند
“ويلتش”، تحدثنا عن اضطراب حياتنا،
إنه دائماً على ثقة يقينية (“يجب أن
يرغب المرء في المستحيل”)، أنا لست
عليها، أرى أصابعي بشعور أنني كنت
ممثلاً لفراغي الداخلي، فراغ يحل
محل كل شيء آخر وليس حتى عظيماً
جداً.

١٧ ديسمبر

خطاب إلى “ديلو” يكلفه “أن يفيض
وفوق ذلك أن يكون فقط إبيريقاً فوق
موقد بارد”.

محاضرة من قبل “برجمان”، “موسى
والحاضر”. انطباع نقي - على أية
حال لا أمت له بصلة. الطرق الفظيعة
حقاً بين الحرية والعبودية تقاطع
بعضها البعض من دون أي دليل إلى
الطريق نحو الأمام ومصحوبة بمحو
فوري للطرق التي تم قطعها بالفعل.
هناك عدد غير محدود من مثل هذه
الطرق، أو واحد فقط، لا يمكنني أن
أحدد، لأنه ليست هناك أرض مناسبة
يمكن الملاحظة منها. أنا هناك، لا
يمكنني أن أغادر. ليس لدي أي شيء
لأشكو منه. لا أعاني بصورة مفرطة،
ولأنني لا أعاني بنفس الاتساق، فإنه
لا يتراكم، على الأقل لا أشعر به في
الوقت الحاضر، ودرجة معاناتي أقل

تشبه “إف”، للحظة لم أعرف من
كانت وببساطة رأيت أنها كانت تشبه
“إف”، لم تكن “إف”، لكن كانت تمت
إلى “إف”. بصلة بعيدة نوعاً ما، إلى
جانب هذا، أقصد، أنه عند رؤيتها، في
السيمنار، فكرت كثيراً في “إف”.

أقرأ الآن في دويستوفسكي الفقرة التي
تذكرني كثيراً بكوني “نعيساً”.

عندما وضعت يدي اليسرى داخل
بنطالي بينما كنت أقرأ وشعرت بفتور
الجزء العلوي من فخذتي.

١٨ ديسمبر

خطابات إلى الدكتور “وايس” و“العم
الفريد”. لم يأت أي تلفراف.

أقرأ “وير جنجنين فون” ١٨٧٠
- ١٨٧١. أقرأ ثانية بنشيخ مكبوت
على الانتصارات ومشاهد الحماس.
أن تكون أباً وتتكلم بهدوء إلى ابنك.
لهذا، على أية حال، لا يجب على المرء
أن يكون له مطرقة صغيرة لعبة بدلا
من القلب.

“هل كتبت بعد إلى عمك؟” سألتني
أمي، كما كنت أتوقع لبعض الوقت
في خبث. كانت تراقبني بقلق من
مدة طويلة، ولأسباب عديدة لم تجرؤ
في المقام الأول على سؤالني، وفي
المقام الثاني، لقلقها عندما رأت أنني
كنت على وشك أن أغادر، ومع ذلك
سألتني. عندما مررت خلف كرسيها
رفعت بصرها عن بطاقتها، وأدارت
وجهها إليّ بحركة رقيقة اختفت منذ
فترة طويلة وانتمشت بطريقة ما الآن،
وسألتني، رافعة بصرها خلسة فقط،

بكثير من المعاناة التي ربما هي توقعي.
صورة ظليلة (سيلويت) لرجل، ذراعاه
نصف مرفوعين إلى مستويين مختلفين،
يواجه الشبورة الكثيفة لكي يدخلها.

الطريقة الجيدة والقوية التي فيها
تقصل بها اليهودية الأشياء. ثمة حجرة
هناك لشخص. يرى المرء نفسه أفضل،
يحكم المرء على نفسه بصورة أفضل.

١٨ ديسمبر

أنا ذاهب للنوم، أنا متعب. ربما كان قد
تقرر بالفعل. أحلام كثيرة عنه.

خطاب من "إف." صباح جميل، دهء
في دمي.

لا خطاب.

رجل عجوز مشى خلال الشوارع في
الشبورة مساء ليلة شتوية. كان الجو
بارداً حتى التجمد. كانت الشوارع
خالية. لم يمر أحد قريبه، فقط من
وقت إلى آخر كان يرى على مسافة،
نصف مخفي بفعل الشبورة، رجل
شرطة طويل أو امرأة تضع الفراء أو

الثال. لا شيء أقلقته، اعتزم فقط
زيارة صديق له في بيته، لم يكن قد
ذهب إليه منذ فترة طويلة وكان قد
أرسل إليه توأ بنت الخادم تطلب منه
الحضور.

كان الوقت قد تجاوز منتصف الليل
بمدة طويلة عندما جاءت طرقات رقيقة
على باب حجرة التاجر "ميسنر". لم
يكن إيقاظه ضرورياً، فقد نام قرب
الصباح فقط، وحتى ذلك الوقت اعتاد
الاستلقاء مستيقظاً في السرير على
بطنه، ووجه مضغوفاً في الوسادة،
وذراعاه ممدودتان، ويداه مشبوكتان
فوق رأسه. كان قد سمع الطرق على
الفور. "من الطارق؟" سأل. تتممة
غير واضحة، أرق من الدق، أجابته.
"الباب مفتوح"، قال، وأضاء المصباح
الكهربائي. دخلت امرأة صغيرة رقيقة
في شال رمادي كبير.

١ شمع مترحل يعيش على صيد
الأسماك والثدييات البحرية في
شمال أوروبا (متضمناً شمال النرويج،
والسويد، وفنلندا وكولا بنسولا شمال
غرب روسيا) - المترجم.

شعر

ذاترة الغياب!

دولة الشاعر الراحل محمود درويش



شعر: د. سعيد شوارب
(الكويت)

” لماذا تركت الحصان وحيداً ؟ “
 سيأكله الصمت .. والريخ .. والملح .. والتعزية
 ولا صدر يبكى عليه
 ولا تعزية
 سيزعمه بعد ، من ليس يعشق زهو السهول
 ومن ليس يعشق زهو الخيول !
 ومن ليس يركب ..
 من ليس يطرب ، حين يحمحم في روجها كبرياء الصهيل !
 صباح الخير يا درويش !
 صباح الخير .. ما كل الذي يقات من شجر السهول يعيش
 بدأنا رحلة الموتى على شط الغد الآتي
 نفني موجك العاتي
 وندفن حلمنا المسجون في شتى التعلات
 وانت بعمرك المجنون ..
 أنت بحلمك المسكون ..
 أنت بحر فك المسنون بين الميتين تعيش !
 الآن تمضى ملء ذاكرة النجوم ..
 وملء ذاكرة الغيوم ..
 وملء ذاكرة السنايل ..

ملء ذاكرة الغياب
الآن تمضي قد حبست البرق في فؤديك..
في كفيك..

أطلقت المجرة في تحاريق الحروف
وفي تحاريق السراب
الآن تغرس فوق أرض الشمس ،
رايتك التي اهترأت على الأرض الخراب
الآن ترسو كالشراع بشاطئ الجودي،
هدته الأعاصير التي اندلعت بأضلعه
وأرهقه الغياب

الآن ترسو .. أنملاتك أنهر .. وحرائق .. وحدائق،
تبني عليها المجادلة موجها الآتي،
وترقص كل أسراب العصفير الصغيرة نهر أغنية
وينطلق العباب !
الآن تبدأ في رصيف الحزن أغنية لطفلك اليتيمة،
إذ تلقت فوق أرض الشعر .. أرض القدس،
تحبس دمعها .. وتروح تسأل عنك من باب لباب
تدري بأنك لن تموت
وبأن روحك رغم أعوام الرمادة ..
سوف تهطل .. نهر رمان، وتوت
فمن عاش يعشق زهو العبارة ..
حين يحمحم في روحها عنقوان الصهيل
ومن صدقته الحجارة تغدو خمصا وتبسي بطانا
وأعشاشها من أقل القليل
ومن صدقته النخيل ..
وأطفال غرة إذ تمنع البرتقال من البيع إذ ..
هو من دمها .. علبته ليغدو قناديل تؤنس ليل الحقول
ومن عاش موهبة لا تصدق إلا اكتشاف الألم ..
جدير إذا عاش عشر دقائق
عشر دقائق مثلك في صدقه ..
أن يخيب ظن العدم !

القصيدة (المبهمة)

شعر: عصام ترشحاني
(فلسطين)

قرأتُ من الظلِّ
نصَّ الغياب
قرأتُ ..
أنا عزلة النار
ماء اليباب ..
ورُحْتُ أَكَلُمُ فَيْكِ انكساري ..
فهل تومضين قليلاً
أنا الآن في حالتين
من الإجتراح الخضيلِ
وآياتِ توقّي .. إليك ،
تضمّدُ جرحَ الهواءِ ،
وجسمِ القصيدة ،
خوف الجنون .
من الانطفاء
تُضمّدُ ما يتألم بيني وبينك
ما يتوارى ..
حزينا علينا
فهل تقبلين اعتذارِي ؟

أنا الآن أوشكُ
 أن أستعيدَ
 من الغيم شيئاً ،
 من البحر شيئاً ،
 من النجم شيئاً ،
 ومما تماهى
 مع الغربة الحاملة ..
 أنا الآن في
 عتمة الزهر
 أرشفُ ضوءَ الرِّيحِ
 وما .. في اللطائفِ
 أو .. في حروقِ العواطفِ
 يحيي الذي ماتَ ،
 في كبوةِ الملحمة ..
 سأجتاز بعض القفار ،
 من الإنتظار
 لكي تقبلي بي ..
 وأنت ابتعدت
 طويلاً إلى الرغبةِ الصائمة ..
 حنانيك ..
 سيدهُ الروح ..
 إن بروقي
 تدور .. كما الأرض حولَ
 دم الشمسِ
 إني وبي
 مضردات النبوة ،
 بي قلقٌ لا يحدُ
 أخاف بأن لا أراك
 على صهوتي المبهمة ..

xxx

شعر

رفيف الزكري

شعر : جميل حسين إبراهيم
(الإمارات)

أخذوا معهم كل شيء وراحوا
ذكريات الطفولة والكلمات الجميلة
ورائحة الأرض والكأل المستباح
أصبح الوقت وقت انتحار
على شفة الريح ماتت رياح
ما الذي يجعل القلب مائدة للحنين؟
وهذي المسافة في مهدها
وثدت أمسيات ومات الصبا
أخذوا معهم كل شيء
”ظلال الكلام وأيقونة البحر“
ما عاد في لوحة الشعر إلا الجراح
أخذوا.....أخذوا
ماتت القبرات وأعشاب أغنية
لم تعد للقصيد إلا وريقاتها الذابلة
لم يعد للحرائق إلا رماد الجهات
وحشرة امرأة ذاهلة
وهواء مباح
فلديني مرة ثانية
اجعليني شجيرة عشق
وفزاعة في حقول القصيدة..
في رغبة الظمأ الوانیه
يهب علي حنين الأحبة.
إن الأحبة روح وراح
إن ذاكرة البحر مكتظة بالذكريات

ووراءَ رميمِ الزَّمانِ حياةٌ
وأنا ضائعٌ أتقرئُ الظلامَ الذي لا يزاحُ
وأنا في انتظارِ الذي ليس يأتي
أترنحُ بينَ حياتي وموتي
أستغيثُ بنارِ القصيدةِ حتى أطيّر
فيطوى الجناحُ
فإذا الحلمُ ينبعُ من قاعِ قلبي
وإذا البحرُ يأخذني لمراهقِ حبي
وإذا أنا قلبٌ وحبٌ
وحلمٌ قراحٌ.....
رحمُ الأرضِ مكتظةٌ بالإجئةِ
والقصيدةِ أحصنةِ
كفرتُ بالأعنةِ

× × ×

في فمي غيمةٌ مرةٌ
ومذاقُ عدمٍ
في يدي هواءٌ ذبيحُ
وفي الأفقِ دمٌ
أتصورُ شوقاً
فأرفو رحيلي المدوي بخيطِ الألمِ

× × ×

قال لي صاحبي:
لا توجلِ حبيبك
أججْ لهيبك والأملِ.
قلتُ: إن الوصولَ إليه مُحالٌ
ولكن ساركضُ حتى الهزيعِ الأخيرِ لكي أصلا....

× × ×

سامدٌ إلى الرِّيحِ روحي
وأضمدُ بالنارِ كلَّ جروحي
وأرشفُ قهوةَ قهري
من يدِ امرأةٍ
تكتبُ الشعرَ في سَقفِ قبري

× × ×

ليس في الأفقِ إلا سرابٌ وذكري
وأنا عندَ بوابةِ النفي أقضمُ شعرا
لا أبالي بموتي الذي
يتمطى طوالَ المدى مكفهرًا
ليس لي غيرُ أنْ أتشظى
حنينا وقهرا.....

بقول الشيخ البهر

شعر: محمد جلال قضيّماتي
(سورية)

هنالك في صفحة السرِّ
أذعنْتُ للسرِّ
أكتبُ بالماءِ
ما قصّة الرملُ للشطِّ
وهو يشاغلُ نجمَ الصباخِ
وموجي الذي ما تأخّر يوماً
عن الصخرِ
ما زال يهدرُ
بين السكونِ
وبين الرياحِ
فتصغي الموائِ
لكنّ صمتي
يرغم الهديرِ
يظلّ على ما يقالُ
مهيض الجناخِ
فأشهدُ ظلّ المساءاتِ
كيف يلوّن بالليلِ

غَابَ النخِيلُ
وكيف يمسدُ بالفجرِ
نَزَفَ الجِرْحُ
وعالمِي السَّمْحُ
مَدُّ ابتداءِ
وَجُزُرُ انتهاءِ
تمرّد فيه الزمانُ
علي ما تحرّرَ
وانصاع فيه المكانُ
إلى ما تصحّرَ
أما الذي ما يزال
يثورُ
ويهدأُ

فَهُوَ انتِظَارُ المَصِيرِ
على عَتَبَاتِ الشَوَاطِئِ
وَهِيَ تَوَدُّعُ رِجْبَاءِ
وتبدأ دريا
وسِيَّانِ
إن كان للماءِ
أو كان للصَّخْرِ
فالقاعُ غَابَاتُ بُعْدِ
تجاهلَ فيها المَصِيرُ المَصِيرِ
وراح يسائل صمت المراكبِ
إن كان خَلْفَ الفضاءِ
نجومٌ تشعُّ بغير ضياءِ
وقارئة الفكرِ
ترسمُ فوق خطوطِ المياهِ
مواعيدَ عمرِ
إذا ما تأخَّرَ عنه الأنيسُ

تمثل في العمق وجه الجليس
وراح يحدث عرافة البحر رجماً
بما كان يحسب أن إليه تساقط
- لا للمحيط -

نجوم السماء

لعل إليها
تؤوب النوازح حيرى
فتبصر في فلك البعد
ركب الرجاء
فتلقي إليه المراسي - وتأوي
كان الفؤاد يشيح إليه
وبين يديه

يكون الرجاء

وما زالت الروح يماً
إليه انتساب الرجوع
ومنه انهيار القلوع
على زرقة الماء
وهي تشيع طيفاً
وترسم زيفاً

دموع انتظار الأوان

على مهرجان الدموع

عساها تقول لدرب الشموغ:

هناك انتظرت

ولما رجعت

رأيت خيالي على صفحة الماء
ظلاً

يسافر ثم يعود

ولا شيء إلا انتظار الأمانى

في زفرات الخضوع

ولا شيء إلا الذي كانَ
 أولم يكن غيرَهم
 على قريبات الضلوعِ
 كأنَّ على الشطِّ ممَّا دَعَتْهُ المناراتُ
 آثارَ حلمٍ
 يطمئنَّ جفنُ المغرَّبِ
 أن الطريقَ إلى البحرِ
 دربُ الرجوعِ
 إذا كانَ للمشروعِ الخطوُ
 في الموجِ
 أي اغترابِ
 وأي نزوعِ
 وهيهاتَ إن أطلَّقَ البحرُ
 صافرةَ الرُّحلِ
 أن يركبَ السُّفْرَ غيرَ انكسارِ دُمى الماءِ
 وهي تَبَدُّدُ
 بين التمنيِّ
 وبين الخنوعِ
 وها أنا والبحرُ
 نصغي لما يسألُ الموجُ
 حتَّى إذا انحسرَ المدُّ
 أطلقتُ الرِّيحَ توقُّ الشُّراعِ
 فراح يحدثُ تغريبةَ الصمَّتِ
 عن بعض ما كانَ يحملُ في سرِّه المطمئنُّ
 على همساتِ القلوغِ
 ليسمعَ ما قاله البحرُ للموجِ
 أن أنتهى السرُّ للسرِّ
 وانصاعَ للجَزَرِ
 ركبُ الرجوعِ

الغز

بقلم: وليد خالد المسلم
(الكويت)

بدون اسم، بدون تعريف، بدون لقب أتركه يسرد جزءاً من سيرته.

هو ذا عرض الحروف، تزهو احتفاليته كلما نزل حرف من قلم، كلما تكونت كلمة على سطر ينتظم، وتستمر دهشتي للمرة الألف.

فتلك بهلوانات تلعب على حبال مشبودة، وأخرى فنونها أكروبياتية لا تكاد تلامس الأرض لتتشبث بالبيكرات المعلقة في سقف السماء فانتشي.

ولابد من الإشارة إلى تنوع فقرات القفزات الحيوانية، إلى جانب فاصل للمهرج يزرع ابتسامات أطفال بهية.

وهل أستغنى عن متابعة لعبة الأرجوحة العلوية؟

عابر سبيل يأخذ مكانه بجانبني، يلكنني بالراح أجيبه:

- ها هما رجل وامرأتان، أو رجلان وامرأة.

ثم أسر: "كيف لي أن أحدهما من خلال هذا الارتفاع الشاهق؟"

يسأل بفصرار مقيت:

- وكيف عرفت أنهما رجل وامرأتان أو العكس من هذا الارتفاع الشاهق؟!

أجيبه دون أن ألقت إليه:

- ألا ترى اختلاف الملابس؟!

أتابع حرفاً يلتصق، يخلق.

تقفز الكلمات كلما خططتها على ورق.

أستحضر قصصاً فابهر، وأشعاراً فأسكر.. ثم أركن إلى أحجياتي فأكتب:

”كان يا مكان“ كانت بداية جديدة جميلة لجيل قديم من القصص، عندما كان الزمن زمناً، والمكان مكاناً، والعالم قارات ومحيطات لا تقهر. كما النهر يزأر فلا تعيقه حدود ولا سدود.

أما اليوم فما عاد الزمن زمناً ولا زماناً، ما عاد المكان مكاناً، ولا مكيناً، وما عادت الأرض إلا نقطة في بحر سماء تُتور.

هل تأتي؟ هل تتقبل؟ هل تستطيع أن تنتظر؟ هل يا ترى في هذا المكان تنفجر؟ في بحر هذا الزمان والمكان أتوقع أن تنفجر، ثم تتور لتهمد وتستقر.

أهديها دعوة علها تلبىها، أرسل لها شمساً، فيا شمسي أدفئها وهاتها.

الحجب ثقيلة، الرؤى مستعصية.

أرفع أرنبة أنفي، أنتحس خطوط راحة يدي، أمد قروني الاستشعارية: أناديك! أجيبي، أسمعيني؟

ربما تتصلين، ربما تنتظرين.

أنا قادم.

فهل تأتيين؟

اللحظة القادمة عودتي الكثير من المفاجآت.

هربت من نفسي على أمل لقاء.

أمنية، حلم، وكثير من الأحلام ما يتحقق، ونصف الأمانى تتشكل.

بالأمس

مع السحر، سافرت معك على طريق خطه القدر، وانتزعنا آخر تحفظ يُذكر، وحرصنا على قطع آخر وصلة تحكم وإن كانت بوهن خيط عنكبوت يُغزل.

ها أنت بهية، خفيفة، تملكين التعبير عن مكوناتك بأكثر من ألف كلمة، من غير حدود، من غير سدود، من غير خطوط حمراء، من غير رقابة تقهرنا فتصل بنا إلى إحباط أو جنون.

هل سألت نفسك : لماذا؟

لولا انتهاء وقت السمر لأخبرتكم

الفكر الباطن يحثك، والفكر الواعي يقرصك، والواقع الزمني يرعبك، وأنت لازلت بين إقدام وإدبار لم تحسمي أمرك. ألا تخافين أن تضيع عليك المكاسب؟!

- أجل، مكسب!

قلتها بعد أن استفسرت:

- وكيف يكون هذا مكسباً؟

أزيد:

- ألا نبدأ بالرواية قبل أن نقفل الحكاية:
- ثلاثة أعوام كاملة وأنت تعاقبين الآخر على ذنب، وكأن هذا الذنب قد حبسك داخل لحظته. ومثلها عدد سنين يعاقبونك على ذنب لم تقترفيه. كنت داخل عنق زجاجة تتساءلين:
- هل تغفرين؟
- فيأتي جوابك حاسماً:
- لا أطيق!
- فتصرخين:
- هل أخون؟
- فيقف العقل حاجزاً:
- كُفّي هراء!
- يكمل عقلك:
- فأنت أساساً لا تقدرين!
- يهدر:
- هل تريدin؟
- لا تجيب.
- أسألها أنا:
- أستميرين في موقف مر عليه الزمن وتخطاه؟
- ومتعاطفاً معها أقول:
- هل الحكاية حكاية خيانة؟
- أصر على غرس سن قلبي في الجرح الملتهب:
- هل هي حكاية أخرى، أم أخرى لا تهري! بل واجهي.
- أستمر في قراءة الصورة السريالية التي استحوذت على حروف جليسي:
- ما فعلناه هو صنع لحظة نقطي بها كل ذكريات الماضي. تلك لحظة اختزلت عليك بتألقها كل الزمن.
- استرسل مستقلاً إنصاتها:
- تخلصت من أثقالك، من أفكارك، تخلصت من ضغوط عادات وتقاليد، تخلصت من موروث مادي، تطهرت من النظر للأمور بمنظار اعتاده البشر.
- ”هذا ما فعلناه بالأمس!“
- قلتها وأنا أستحضر المشهد.
- بحنان وإشفاق أقول:

- كفاك عيشاً على ضفاف منسية!

هل ما فعلناه جنائية، وهل أنا متهم مع سبق الإصرار والترصد. حاكميني، اشنقيني، أو ارجميني، ولكن اسمعيني:

- التقينا في أحلام يقظة عرفنا كيف نصطادها ونمنعها. ربما... ربما أنا الطرف الذي مثل دور الشيطان، فهل أحاكم على حلم أو خيال؟
أنظر لها بإشفاق لأسألها:

- أم تحاكمين نفسك بسبب هذا الشأن؟
يزداد إشفاهي فأزيدها شرحاً:

- شتان بينك بين ما كنيته بالأمس القريب قبل اللقاء، وتقييمك للأمر بعد لحظة اللقاء والتألق. راجعي أمورك في شتى المناحي، ألم تتغير نظرتك؟ ألم تتغير فلسفتك عما كانت عليه، أم يعد الحق نسبي؟ فأنت على حق والآخر أيضاً على حق!
تسكت.

- أليس هذا مريحاً في موقعنا من الزمكان ذاته؟ فأين المشكلة؟
أختم بها حديثي ببساطة.
تهز رأسها مشككة. أكمل:

- والحق المطلق لا يظهر ولا يتجلى إلا بحالة واحدة فريدة هي حالة الخالق الأول، الله محرك الأمور منذ الأزل وحتى الأبد هي حالة سرمدية ليس لها نهاية أو بداية.
تبتسم.

أسترسل:

- هذا السرمد الذي لخصته في ثلاث لحظات فقط! هل تتذكرها أم أعيدها؟
أقولها وأنا ألكز عابر السبيل الجالس بجاني.
- أجل أتذكرها!

يقولها ويقوم مختفياً داخل الزحام.
فيعود القلم من فوره إلى غمده.

كابوس

بقلم: عبدالله خليفة
(البحرين)

سمع جرس الباب يرتعش بموسيقاه الجميلة. فتحه فوجد شبحاً قرب سيارة فخمة. أشعل الضوء. تبين شخصاً كأنه يعرفه. خيل إليه إن هذا الشبح هو سلطان فراش المدرسة القديم. صاح بمرج:

- مساء الخير يا أستاذ!

ثم وقف دون أن يدخل أو يذهب. لم يمد يده بل حركها وكأنه شرطي مرور. أحس بضيق قليل من هذا الاقتحام. كانت لديه كومة كبيرة من الدفاتر التي تنتظر التصحيح، عدة تلال من كراسات الإنشاء ذات الموضوعات الطويلة، المبعثرة للغة، المفككة الحروف والأضراس، وكأنها حلم مزعج. وعليه أن يقدمها في الحصّة الأولى كي يندفع التلاميذ لرؤية علاماتهم الرديئة.

وقوف سلطان على الباب، ناظراً بفتة إلى السماء الفاتمة والدروب المعتمة النادرة المارة بتفحص غريب، ومتطلعاً إليه بنظرة وقحة، جعله يتململ ضيقاً:

- ماذا تريد؟

كان من الأشخاص الذين يستقون منه بعض المبالغ ثم لا يردونها. حدث هذا من زمن بعيد، عند بداية عمله، أما الليلة فيبدو متأنقاً جداً، الشعر المنفوش الذي طالما بدأ كعش طائر عملاق صار سبطاً كموج البحر الهادئ، يستريح فوق رأسه وعنقه. تذكر إنه منذ عدة سنوات اختفى وسمع عنه أخباراً غريبة متضاربة لم يصدقها كلها.

أخيراً نطق:

- هل من الممكن أن أدخل؟

ابتعد عن الباب، رمق الممر لحظة، لم يسمع أصوات شقيقته ولا ديب أقدامها فقال:

- تفضل!

خطا إلى الداخل فازدادت دهشته، إنه يلبس بدلة رائعة، وحذاؤه بصُرّ ويضيء، هل تكون السيارة الفخمة له؟

في الماضي كان يندفع بين طاولات المدرسين وهو يلبس بنطلوناً وقميصاً رثاً بلا أزرة حيث يظهر صدره المليء بالشعر وعضلاته البارزة. يقدم الشاي بمجلة وربما أسقط

كأساً أو ألقى الماء فوق الكراسيات المفتوحة، وهو يصدرُ أصواتاً يسميها غناءً، وإذا صادف أن حصل على تشجيع من مدرس سأمَ العمل راحَ يرقصُ ويبتلى!

الآن يسيرُ بهدوء، يدخلُ غرفةَ مكتبه، دون أن يقوده إليها، يجلسُ على المقعد واضعاً ساقاً على ساق، باحثاً عن علبة تبغ به كل أناقة ورصانة.

يعود هو إلى مقعده وراء الطاولة دون أن يزيح ثلأل الدفاتر معتقداً إنه لن يبقى طويلاً. لعله أراد أن يحبه بعد أن مر من هنا.

تلفت سلطان يمنة ويسرة. حدق لحظة هي عدة لوحات كبيرة وآيات قرآنية رُصت بمهابة على الجدران، ثم قدم علبة تبغ إليه فرفض شاكراً. أشعلَ سيجارة ونفث الدخانَ بهمل ولذّة.

قال:

- أرجو أن تعذرني فقد جئتُ بلا موعد.

سكت لحظات، راح يزيح ورقة علقَ بعذائه. طرّق أصابعه وتجشأ. التفت إلى الباب، قال:

- أرجو أن لا تكون متضايقاً من وجودي!

- لا، أبداً، تفضل!

ملاً جو الغرفة بالدخان، كان يلقي الطفو على طاولة صغيرة قربه، ثم أراد أن يطفئ السيجارة فلم يجد مطفاة فأحضر إليه واحدة، وهو يتطلع إليه بانتظار ملتهب.

- رغم الغيوم قالجو حار.

رد:

- الحرارة هي مشكلتنا دائماً!

تطلع إليه لحظة ثم إلى الباب مرة أخرى. في عينيه استهزاء ورثاء. أشعره ذلك بالضيق الشديد فشطب كلمة خاطئة بقسوة.

- أه، لا أعرف كيف أبدأ الموضوع! أليس لديك شيء من العصير المنعش للروح؟

- إنني أود أن أعرف ما تريد بسرعة. أنت تعرف جيداً مدير المدرسة الذي يتصيد أخطاءنا. أنا لا أستطيع أن أذهب إلى الحصة الأولى دون أن أزيح هذه التلال الملعونة!

ضحك الآخر:

- وما حاجتك إلى هذا البلاء كله!

نظرَ إليه كأنه يراه لأول مرة. دهش. الرجل ليس هو الفراش السابق. تذكرَ إنه صار فترة مسئولاً عن المصنف ثم اختفى. قال بعضهم إنه افتتح مطعماً. قال آخرون إنه سجن. قال محرضون إنه مفسد. انزوى عن كل الأقاويل. هيئته تدل على تحول كبير في حياته، ولم يمض على آخر مرة شاهده فيها سوى أربع سنوات! ليس غريباً أن يرى لحاله ويتطلع إليه بسخرية مليئة بالشجن.

نهض ليحضر إليه العصير.

- هل من الممكن أن أتذوق نبيذك المعتاد؟

حدقَ فيه بدهشة. أهو ساحرٌ طلعَ إليه من الظلام؟ لا أحد يعرف حكاية النبيذ الذي

يخبئه في ثلاجته الخاصة الصغيرة حتى أختيه؟ أكونان قد وشيتا به؟! مستحيل ولن لهذا الفرد؟ وكيف؟!

إنه بعد أن يكمل واجباته المدرسية يتغزل في غرفته، يفلُق الباب بالفتح، يستلقي على سريره، يضع المزة اللذيذة، يستل زجاجة النبيذ من مكنها، ويسكبها في أحشائه قليلاً قليلاً. سأل عن الحكم الشرعي ووجد اختلافات تسلل منها إلى لذته. تلك هي أمتع أوقاته، يتوغل في أجزائه ووجدته، يذكر النسوة القليلات اللواتي أحبهن فرفضته، فيضع أشرطة ملثاعة بالحب والدموع، ويسبح في بحيرة من المياه الساخنة. يتذكر سنواته الطويلة الدائبة الكثيرة على رصيف العمر البخيل، يحلم بأيام جديدة، بزفاف رائع لأخته، ثم بخلو البيت له، ومن ثم تجيء عروسه من خيمة القمر فينام على هدوء أغنيتهما دون أن يسمع أي جرس.

كيف عرف أسرارهُ أ يكون أشغل مخبراً أم هي الوحوشة الدائبة في هاتفي أخته وثرثرتهما لصديقاتهما؟ يا ويلهما من عقابه.

- لاتطالعني هكذا، سنتكلم عن كل شيء الليلة!

سمع همساً في غرفة ندى. تسلل إلى كهفه وانتزع زجاجة النبيذ.

ما أن استراحت الزجاجة بقرية حتى نزع ربطة عنقه والقاها جانباً وفتح الزرار الأول من قميصه فبدأ شعره الشهير بالظهور!

هتف الفوريل:

- الآن يستطيع المرء أن يتحدث بطلاقة وعذوبة، الآن تصبح الجلسة ذات نكهة وعطر. كأننا كنا في جنازة قبل قليل. أرح الدهائر والمساطر فلا شيء يستحق أن يكون في حضرتها!

دُهِش من اللفة، لم تكن هذه مفرداته بل كان يجمع السقط من القهاوي الوسخة وغرز الحشاشين، فكيف تائق في كل شيء؟ رحماك يارب العالمين!

ارتشف من الكأس وأكل قطعة لحم راحت تذوّب في فمه:

- إنها اللذبة جداً، من أي نوع؟ هذه الماركة معروفة تماماً عند المتذوقين. إنك خبير في الأنواع السرية يا أستاذ. الكروم تعطي عصيراً رائعاً. ماء السماء مع سماء الأرض يتوحدان في شعلة واحدة مثل كل الظواهر الخالصة. هذه إلهي فضائل القوة. لا تطالعني هكذا! لم أعد فراشا تسخرون منه. غادرت تلك القلعة المسورة بالأسلاك الشائكة والتي يتخلون فيها على عبد سابق مثلي بالمعرفة. عرفت طرق التجارة الصاروخية فانتقلت من كوخ إلى قصر، أصبحوا الساعة الثامنة وأنعش في لندن. ماذا حققت لنفسك أيها الأستاذ العظيم! هل امتلكت بناية شامخة تطل على البحر؟ لا يوجد هنا سوى الفبار!

أخذ كتاباً وضربه فانفجر تراباً وشظايا راح يتقلب فيها فيري من من خلال لعاب سلطان كيف يسبح في بركته ويصغي لكلمات التجار، أما هو فيسمع أمه تقول حين تموت (لا تهمل أختيك، ليس لهما غيرك، لا تتزوج قبلهما!)، اندفع للعمل وهما تكبران وتبهرمان، ثم تصيران وردتين خلابتين، مجنونتين بالعطور والفساتين ومجلات الزينة والجريمة، نايمتين على مسلسلات سحرية أو دراكولية.

هذا التمثال الغريب الخلاب المنمّر جاء ليذكره بخيالاته ويدروسه الخصوصية للأولاد الحلوين، وبالصابون الذي تعب منه، وبالأشرطة السرية في المخزن، وبكل العمر

الخائب . .

ولكن هذا المسخ المطاطي ماذا يريد منه؟ هل له علاقة بأختيه؟ يا للهول!

- سلطان . . كم استهزأتكم به أيها الأغبياء، لكنه انطلق كسفر في غمضة عين، صار العالم تحته بيضة فاقسة، أضحك بشدة حينما استرجع إنني كنت بائعاً في مقصف المدرسة. أتذكرون أنا كنت هناك!

راح يقهقه لوحده وظهر شدقه الواسع الفارغ إلا من سن أو اثنتين متباعدتين كحفق تعبيرة سيارات خاطفة.

- لكن من تلك المزيلة تعلمت كل شيء. بعث الأكل المسموم وذلك المسحوق السحري الذي طير عقول التلاميذ! ذلك الذي يشبه مسحوق الغسيل ولكنه ثمين كالماس، ومشعل للرأس كالنار والأعصار.

ارتعش وانتفض. انتبه إلى مكتبه الأثري. كتب تملأ الرفوف. سنوات من التجديد أمام العيون البريئة، طباشير تلوث الرثة والآم في الروح والأرض منخال، لأكلمة تبقى، والروؤس تبخر السطور في عصف الصيف، حتى أحب وجوه المراهقين، وانسحب إلى أفلامه مغلفاً تشجناتها الفظيعة، وكم رأى مواقفها تتغير، ولعلها هذه هي ساعة الحساب، وهذا ليس سلطاناً ولكنه عزرائيل يأخذ اللحظة الحقيقية، أتكون إحدى أخواته تسلطت على ذاكرته وملفات؟

- أن تبع هذا المسحوق بكميات ضئيلة ونقود كثيرة وفي مدرسة ثانوية واسعة فإن ذلك كان معجزة تجارية.

شلت أعضاؤه، تحجرت الكلمات في رأسه، وكانت السيورات تمشي ضاحكة، وأختاه في الأفلام تتأوهان بفنج مرعب، وهو في زاويته مثل الصرصر الممسور الأرجل، نفس الأكواب يراها كل يوم على طاولات المدرسين، نفس أعقاب السجائر المأكولة بضراوة، نفس الأصابع الصفرة، نفس الحمامات الوسخة، نفس الكتاتيب البذئية . . .

- ولكن الشخص الذي يستحق الإعجاب حقاً هو المدير. كان تاجراً ناجحاً، لديه أماكن عديدة خارج المدرسة، وزوجته مديرة أيضاً، فكان اللقاء العظيم . . . تخرجت أجيال تنفث الدخان من كل مسام شعرها . . .

ثمة ماء يترقرق حوله، هو يفرق بين مسحوق الطباشير وزرقة الجبر، وربطة العنق التي يحملها أربعين عاماً تخنقه، ليس ثمة هواء، يريد أن يقبض على هذا المفريت ليسحقه. ومن جوفه الغازي الفارق في نشارة الخشب المشتعلة، تمخر كلمات حنجرتة كالأمواس:

- ماذا تريد مني؟ لماذا أنت هنا؟ كيف ارتكبت كل هذه الجرائم وأنا نائم؟

- غرضي شريف، إنني أطمع بالزواج من شقيقتك ندى!

راح يتأوه، ثم قهقه ساخراً، دامعاً، نفس الدفاتر من فوق الطاولة واختلطت العلامات والعالم، رأسه سقط على الطاولة الفارغة، ثمة تشنج مؤلم في صدره، والهواء أصبح مضغاً أكثر صعوبة.

صرخ بقوة وهو يشعر بتفتت الصور والأشياء وسخافة الكلمات وشيطانية اللحظة ورسوخها:

- أخرج من هنا، لا يمكن أن تطأ قدمك القذرة عتبة منزلي أبداً!

يشعرُ بحسّي غريب بأن أسلاكاً علقت فيه، كأنه ذبيحة، قدماء يرتفعان إلى الأعلى ورأسه تشدخ البلاط بقوة. الثرائت المقلقة لأختيه، سيارتيهما الجديدتان، والحي الذي اختفى سكانه بين مفقود وشهيد وشريد وأحاطت به بيوت فخمة لأغراب وسماسرة يضعون أفتحة على وجوههم، وكل الرسائل التي تبث له للنجاة بعمره وبيع البيت، والبيوت الأثرية التي أغلقت وصارت خرابات بانتظار بيعها في المزاد، وهو يضغ وجهه بين دفتي معطفه، جالماً بالبقاء النظيف، كل هذا كان شريطاً يومياً مشوشاً ينطلق على شاشته كقطار ينفث الجثث، ثم يصرخ هو في غرفته سوف أبقي!

- إنني لن استخدم مسدسي تقديراً للهدوء الطويل في هذا البيت. لقد تحملت ألفاظك المهينة بصبر كبير مدركاً أننا سنغدو أقرىاء أعزاء، هذا الأمر وحده جعلني أحضر إليك وأبوح ببعض أسراري، بدلاً من أن نبدأ حياتنا المشتركة بالغش والخداع. كان ينبغي أن تأخذني بالحضن وتقول أهلاً بالنسيب العزيز!

- لن تخيفني أيها الجيفة، من أي غار ظهرت، مع أية عطايات تناسلت؟

- لا بد أن تسأل الفتاة أولاً!

لم يعد الأمر جاثوماً ليلياً، بل دشاً من دبابيس ينهمر على رأسه، وسلطان يأبه به قليلاً متصلاً بندي لكي تحضر وتُسَلِّ، وفي دقيقة كانت تقف مبتسمة للخطيب. أزالته التقود الفرق بين القرد والإنسان، بين الأخت والمقرب، وأحس إنه لم يعد في البيت، هذا الحصن الذي بناه من مدخرات التدريس الطويلة المريرة، وتأسف لأنه لم يتدرب على إطلاق النار، بل حتى على حضور اجتماعات الخلايا تحت البنائيات المهدمة، وكان احتضان ندى للوحش مذهلاً، فقال سلطان آمراً:

- أحضري زجاجة من المخزن!

اندفعت أخته الأخرى أمل لتنفيذ الطلب وهو مروع في كل تصدعاته، ويصرخ في جنيناتها التي تتهار على أصابعه ورموشه: ليس ثمة مخزن في البيت! ثم يكشف بأن خريطة البيت التي يعرفها مختلفة تماماً. بل أن خرائط الهواء والسماء والشياطين كلها تغيرت. وكان يرى المنازل تؤخذ، والجيران الطيبون يستبدلون بعفاريت والأصدقاء يختفون، فيقول ما الذي يخصني، يكفي إنني هنا في بيتي، في قلعتي، صامد في وجه كل الأعاصير.

والآن تقول أشلاؤه الأخيرة: لترحلا معه، لتغيبا عن وجهه بعد هذه الخيانة المروعة! فما عادت الكلمات قادرة على التعبير! ثم يذهل إنهما نسبتا كل افضاله، كيف تحمل شقاوتهما ونظفهما بالمطهرات، كيف تمذب لتحفظا جدول الضرب، ويصرخ أي ساذج كنت!

ثم يقول بصوت مسموع مقموع:

- أذهب معي ليس لكما مكان هنا، وإذا أردت أمل البقاء فليس لدي مانع، فكما يبدو لم تشارك في المؤامرة بشكل كلي.

- نحن نذهب أم أنت؟!

يحدقُ فيها بحيرة، فلم يفهم لومضة أنهما تطالبانه هو بالرحيل، وهو مصيرٌ غريبٌ مدهل لم يتوقعه، ليس لأنه لا يعرف أحداً خارج هذه الحواطل فقط، بل لأنه أيضاً لم

يعد يملك درهماً، وتخيل برعب كيف سيذهب إلى الفنادق الرخيصة في تلك الغرف المغسولة بالفائض العالمي، وكيف سيذهب للمدرسة من داخل السوق، ومن سوف يطبخ له؟ وما الذي يجبره على الرحيل، لكن كيف يقاوم وهو خصصُ العصا للأولاد؟ وكتب البيت باسم الأختين؟

أراد أن ينهض، بل أراد أن يثب وثبة كوثبة الأمة، صارخة عاتية في وجه الطفيان، لكن الثلاثة أحاطوا به، وقيدوه، وكان القيد البوليسي من مهارة سلطان بشكل خاص.

أختاه تشاركنا الوحش في ربطه ؟ لم لم يلاحظ هذا البرود الطويل منهما، والحياة الخاصة المستقلة الغريبة لهما؟ لكنه يفكر في هذا الآن وهو يسحب في حجرته الأثيرة، ويُجر إلى المخزن، تتفجر صرخاته ولغفاته، وساقاه تصطدمان بالأشياء، وآلامٌ جسدية تافهة تذكره بكهولته، وشتائه تنهال على ناكرتي الجميل، وهما تتحيان نحوه صفعا، وتصرخان به قائلتين(انتصور إنك براتبك الهزيل بنيت البيت؟ أوقفت حالنا بوعظك الذي لا ينتهي وأنت تشاهد الأفلام الأباحية كل ليلة كل شيء ممنوع إلا في معزلك!)، وابقن بأن المسألة جدية تماما ورأسه تتدحرج وتضرب العتبات، ثم يلقي في المخزن كأي شيء في البيت فقد صلاحيته واهتراً استعمالا، وجاءت ضحكناهم خافتة وهم يبتعدون ويستولون على المكان.

ظن إن جثومه بين العلب الفارغة والسجاجيد البالية هو مؤقت فقط، سيندلع الحنان وخاصة لدى أمل، ستحدث مصالحة ما، سيخفف من شروطه القاسية لزوجهما، لكن لا يمكن أن يقبل سلطان، ومِر وقتٌ طويل والظلمة والقذارة تحيط به، وبدأ الجوع يقرصه ثم نهشه نهشاً فظيماً مع دورات الشمس الملعونة التي لم تعد تعطيه ضوءاً، حتى اختفت من مداره تماماً، وصارت الوساخة داخله وبين ثيابه، وكان القينر وراء ظهره يحرق فيه، وجاءته صورة زميله الذي رفض كل المفامرات والسياسات حفاظاً على حياته، ومات أثناء عبوره الشارع لكي يشتري خبزاً، وجهه على البلاط، سيموت هو أيضاً على التراب، وقد وقيل وأكل منه، تخثرت أعضاؤه، أخذ يرمق الشريط الصغير من الضوء تحت الباب، خطوط كثيرة من الحشرات تحاذيه وتدخل فيه، وتتغذى منه، ينام يصحو، يحاول أن يتحرك، الباب يُفتح ويوضع طبق ولا يرى الجسم، ويزحف ويضع رأسه فيه، ويأكل بنهم والطبق يتراقص ويكاد يفر منه، يحاول أن يقف، يسقط مراراً، تأتيه أصوات خافتة ثم تتفجر، غناءً موسيقي ثرثرة صراخ إطلاق نار، ظلامٌ في كل شيء، ضجيجٌ عنيف، لم تعد الأطباق الشحيحة توضع، انتبه لجسد قريبه، جسد مسترخٍ ذو رائحة كريهة، ضوءٌ ينفجر في ومضة ثم يسود ظلامٌ أقسى، يتحسس الجسد ويدهش لموت الخادمة وغياب الأطباق، انفجارات عنيفة وراء الجدران، يهتز المخزن بعنف، تتساقط أشياء مدوية، يرى الباب محطماً، الانفجارات تستمر بصورة أعنف، تأخذ مسامير الأغراض وأسنان الحوائط البقايا الأخيرة من لحمه، وهو يصعد نحو الضوء الشحيح.

الحطامُ في كل مكان، الجثثُ متناثرة، الشارعُ مليءٌ بالأنقاض، يجلس بين أطلال منزله.

قصة

نظرة .. إلى الشمال

بقلم: هشام صلاح الدين
(الكويت-مصر)

أرسلت طائرتي الورقية إلى السماء قلت: طيري.. طارت، نظرت صوب الشمال، كانت هناك في النافذة، طارت الطائرة.. جميلة ألوان الورق.. أرخي لها الخيط.. ترتفع أكثر.. وأنظر شمالي.

قال الأولاد من حولي:

- جاء المعجوز بطائرته.. لن تملوها طائرة لأحدنا:

قلت لنفسي: طائرتي لا يملوها.. سواء، منذ كنت طفلاً مراهقاً.. مثلهم لم يعمل طائرتي سواء! ونظرت.. لا تزال عند النافذة.

مضت أيام كثيرة.. عرفت بها طائرة ورقية، وكانت تطالعني من النافذة، أنجبنا أولاداً وبناتاً.. عاش منهم ومات.. ولا تزال تتبعني نظراتها.. من الشمال.

ذهب أولاد .. جاء غيرهم، خيطي دائماً مشدود.. قوي.. مهاراتي في صناعة طائرات الورق، جعلتني أكسبها، أضمتها إلى صدري، تكون أم أولادي.. ولما يسألني الصغار:

- لماذا "عمو" طائرتك هي الأعلى؟

أجيب- ناظراً إلى الشمال- أسألوها!.

أعود إليها.. طائرتي بين يدي، تأخذها وتحت الفراش تضعها، تصب لي الطعام، أتناوله.. وذات ليلة قالت:

- لا تمش في ذاتك.. لن تطير أكثر مما كان في الماضي!.

* * *

جاءني الأولاد.. زاروني ولما أفقت إليهم سألوني:

- "عمو" متى تعود لإطلاق طائرتك؟

نظرت إلى الشمال.. كانت عنده، ضحكت قائلاً: غداً آتيكم!

انصرف الأولاد.. قالت لي:

- أحبك.

- قلت :

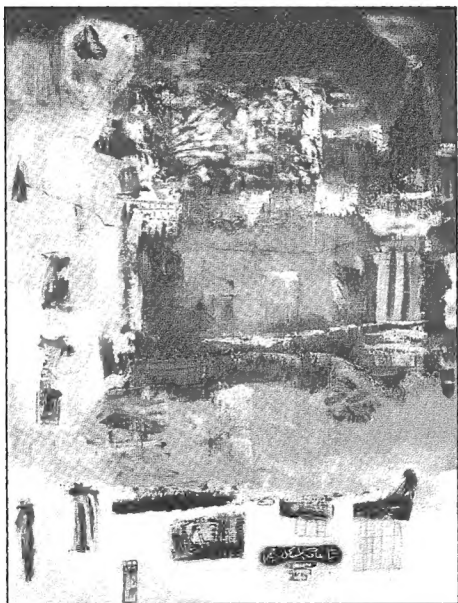
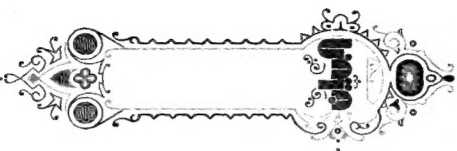
- أنا أيضاً.

في اليوم التالي.. أطلقت طائرتي وسط الأولاد، نظرت.. وجدتها شمالاً، اهتزت الطائرة، ارتعشت رعشة قوية.. في يدي، شددت الخيط.. ازداد اهتزازها.. أرخيت الخيط، انطلقت بسرعة صاروخ إلى الأرض، شهق الأولاد:

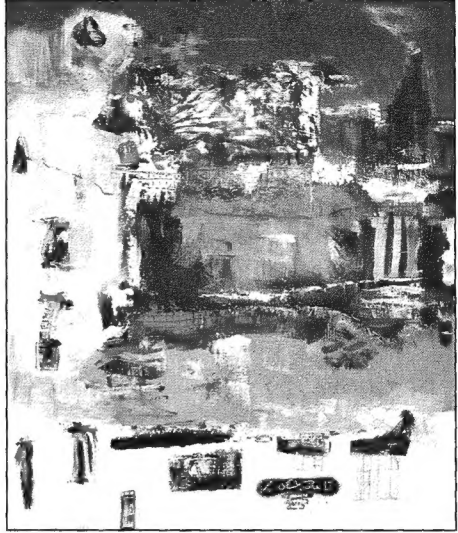
- طائرة العجوز!

تماماً سقطت طائرتي، كما في الحياة، إبان حرب الاستنزاف على الجبهة المصرية.. سارعت إليها.. أنا الذي هبط "بباراشوت"، تكسرت وتعقد خيطها، حاولت وحاول معي الأولاد.. فشلنا، لكني حملتها كذكرى كانت.. ولما نظرت إلى الشمال، لم أجد لها.





ريشة الغلاف



عادل المشعل

عضو في جمعية الصحفيين الكويتية.

مدير تحرير مجلة o.k مجلة اجتماعية فنية شهرية.

نائب رئيس تحرير مجلة عالم الخط مختصة في الخط والزخرفة.

نائب رئيس اتحاد كتاب السياحة العرب ورئيس الوفد الكويتي بالقاهرة ٢٠٠٥.

عضو الجمعية الكويتية للفنون التشكيلية ١٩٧٠.

عضو الاتحاد الدولي للفنون باريس.

عضوالاتحاد العام للفنانين العرب.

شارك في الكثير من المعارض والمهرجانات التشكيلية.

صدار

يصل مجلد صاع

شهو سار تغيب

شخصيات كويتية عاشقة للوطن والاباء^(١)

الطبعة الأولى
2008

حديثا